

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



TESIS DOCTORAL

**Identidad, memoria y fotografía con la educación:
Nuevos contextos mediáticos, cultura prosumidora,
hacia un nuevo amateurismo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR
Pablo Pedro Sanjurjo Perón

DIRECTOR
José Javier Díez Álvarez

Madrid, 2016
© Pablo Pedro Sanjurjo Perón, 2015

Quiero agradecer la colaboración de las personas que han contribuido a la existencia de esta tesis doctoral. A Javier Díez, director de esta investigación. A mi familia por su comprensión en mis largas ausencias. A mis padres. A mis alumnos, motor fundamental de esta investigación.

Muchas gracias a todos

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| RESUMEN Y PALABRAS CLAVE..... | 9 |
| ABSTRACT AND KEYWORDS..... | 11 |
| | |
| 1. INTRODUCCIÓN | 13 |
| 1.1 Motivación y justificación | 13 |
| 1.2 Estructura de la tesis | 22 |
| | |
| 2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN | 25 |
| 2.1 Hipótesis | 25 |
| 2.2 Objetivo General | 26 |
| 2.3 Objetivos específicos | 27 |
| 2.4 Destinatarios, ámbitos de actuación y metodología..... | 27 |
| 2.4.1 Destinatarios..... | 27 |
| 2.4.2 Ámbito de actuación..... | 30 |
| 2.4.3 Metodología | 32 |
| | |
| 3. ANTECEDENTES Y FUENTES MANEJADAS | 37 |
| 3.1 Algunas tesis doctorales publicadas en España con temática afín | 38 |
| | |
| 4. MARCO TEÓRICO | |
| 4.1 PRIMERA PARTE. Identidad, memoria y fotografía; recorrido histórico..... | 45 |
| 4.1.1 Sobre la huella y la sombra. Fotografía sin cámara | 45 |
| 4.1.1.1 Dibujo y pintura | 50 |
| 4.1.1.2 Imagen, espacio y tiempo..... | 56 |
| 4.1.1.3 Hacia el descubrimiento | 59 |
| 4.1.2 De la cámara operativa a los usos en la culminación de las Vanguardias | |
| Históricas | 66 |
| 4.1.2.1 El descubrimiento del daguerrotipo | 71 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1.2.2 La presencia del calotipo | 76 |
| 4.1.2.3 El negativo..... | 82 |
| 4.1.2.4 La expansión de la fotografía y su especialización | 91 |
| 4.1.2.5 Fotografía como arte | 94 |
| 4.1.2.6 Photossecesion y Vanguardias | 102 |
| 4.1.3 Estudio. A modo de conclusiones primeras | 128 |
| 4.1.3.1 En lo tecnológico..... | 130 |
| 4.1.3.2 En lo estético | 134 |
| 4.1.3.3 En lo canónico; crisis de géneros | 143 |
| 4.1.3.4 En lo metodológico; del positivado a la autoedición | 146 |
| 4.1.3.5 Fotografía y autoría | 151 |
| 4.1.3.6 Sobre el autorretrato femenino | 157 |
| 4.1.3.7 En lo ontológico; naturaleza del sistema, el documento. Imagen y realidad | 164 |
| 4.1.3.8 Sobre la máquina y el utillaje..... | 172 |
| 4.1.3.9 La nueva pragmática | 184 |
| 4.2 SEGUNDA PARTE. La nueva fotografía: de la polaroid a las redes | 189 |
| 4.2.1 De la postmodernidad a nuestros días (estudio histórico)..... | 188 |
| 4.2.2 Nueva naturaleza del sistema; la cámara y el medio | 198 |
| 4.2.3 Pragmática: usuarios y circunstancias en la comunicación | 212 |
| 4.2.3.1 En torno al retrato y el autorretrato | 213 |
| 4.2.3.2 Retrato y devenir temporal..... | 223 |
| 4.2.4 Imagen y texto: los metadatos y las redes sociales | 226 |
| 4.2.4.1 El yo virtual: El avatar | 229 |
| 4.2.4.2 Pragmática de la fotografía | 233 |
| 4.2.4.3 Sobre la iconicidad y la abstracción..... | 236 |
| 4.2.5 Estudio | 241 |
| 5. MARCO EMPÍRICO PRÁCTICO. TERCERA PARTE. FOTOGRAFÍA CON LA EDUCACIÓN | 247 |
| 5.1 Introducción..... | 247 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.2 Consideraciones en torno a la naturaleza del nuevo sistema. Aspectos relevantes de la naturaleza del sistema y del nuevo usuario que condicionan las estrategias educativas | 251 |
| 5.2.1 Los ciclos activo-reflexivos en el pensamiento crítico-creativo | 251 |
| 5.2.2 Sobre la iconosfera y el hiperestímulo | 253 |
| 5.2.3 Morfología, aspectos y usos..... | 255 |
| 5.2.4 El espacio representativo: El formato | 259 |
| 5.2.5 Aprendizaje analógico y la metáfora como pragmática..... | 263 |
| 5.2.6 Ingenuidad en la percepción e ingenuidad constructiva | 266 |
| 5.2.7 Sobre la palabra y la imagen, el nuevo contexto de la retórica de la imagen Barthesiana..... | 269 |
| 5.3 En torno a las competencias: nuevos derroteros ante el ciudadano prosumidor..... | 278 |
| 5.4 Justificación: análisis de las competencias en lo icónico de nuestra sociedad..... | 280 |
| 5.5 La presencia de la creatividad | 286 |
| 5.6 En torno al ajuste de dimensiones en la nueva competencia fotográfica | 296 |
| 5.7 Estudio: propuesta operativa | 308 |
| 5.7.1 Dominio de contenidos | 312 |
| 5.7.2 Dominio cultural y uso social y estético | 316 |
| 5.8 Dominio productivo. Secuencia de actividades | 319 |
| 5.8.1 Realidad e imagen. Características de las imágenes técnicas | 319 |
| 5.8.2 Historias de la fotografía..... | 322 |
| 5.8.3 Tecnología en la fotografía: la cámara, la luz y la edición | 324 |
| 5.8.4 Elementos formales de la imagen I..... | 330 |
| 5.8.5 Elementos formales de la imagen II: el color | 336 |
| 5.8.6 Composición I: El Cuadro: captura y edición..... | 338 |
| 5.8.7 Composición II: La sintaxis de la imagen. Semiótica de la imagen..... | 345 |
| 5.8.8 Imagen, creatividad y retórica. Estímulo de la creatividad y estrategias de trabajo | 350 |
| 5.8.9 Fotografía digital, entre el movimiento detenido, la secuencia y el movimiento | 355 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 5.8.10 Imagen y palabra. Reflexiones Barthesianas sobre el tema llevadas a la práctica contemporánea..... | 357 |
| 5.8.11 Imagen, sociedad y cultura..... | 360 |
| 5.8.12 Imagen e identidad..... | 361 |
| 6. CONCLUSIONES | 363 |
| 7. APORTACIONES | 373 |
| 8. DISCUSIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS..... | 375 |
| 9. INVESTIGACIÓN FUTURA..... | 379 |
| 10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 383 |
| 11. BIBLIOGRAFÍA | 391 |
| 12. WEBGRAFÍA..... | 397 |
| 13. ÍNDICE DE IMÁGENES | 401 |

Con el cambio de milenio se han producido dos hitos significativos que determinan un giro sin precedentes en la práctica fotográfica. Uno de ellos es la implantación definitiva de los procesos digitales. Estos procesos implican dos cuestiones fundamentales, por un lado en lo cuantitativo la popularización de los sistemas de captura, donde la cámara ligera del siglo XX queda transfigurada en teléfonos, tabletas, ordenadores, cámaras ultraligeras y todo tipo de dispositivos y, por otro lado, en lo cualitativo, la toma de conciencia e irrupción del ciudadano en la práctica de los procesos de postcaptura o interpretación de la imagen registrada en los ámbitos no profesionales. Tales cambios tecnológicos afectan de forma notoria a los operadores del nuevo sistema produciéndose una crisis excepcional en la historia de la fotografía que diluye las fronteras entre operadores profesionales y amateurs. Se configura y determina así la aparición de un nuevo amateur sui géneris. También se producen giros excepcionales en lo tecnológico que afectan a los nuevos operadores de la fotografía y a su propia función y naturaleza: el desarrollo de las comunicaciones en Internet y en particular con la normalización del uso de las redes sociales. Este nuevo contexto mediático convierte al usuario de las redes ya no sólo en un mero consumidor sino también en un productor de contenidos. Esta mutación del ciudadano en prosumidor (productor y consumidor) despierta su necesidad de aprendizaje práctico y operativo y de la alfabetización en los códigos icónicos.

La consolidación y entrada en la madurez de estos cambios tecnológicos coincide en el tiempo, en nuestro país, con una crisis económica sin precedentes que afecta de forma sustancial a la inversión en lo social y en particular en educación, siendo las áreas más afectadas las referentes a la expresión artística. Este déficit en los contextos formales sumado a la coyuntura descrita, donde el propio sistema fuerza al ciudadano al desarrollo de las competencias vinculadas a estas áreas de conocimiento, implica un significativo desarrollo del autodidactismo.

En consecuencia, la presente tesis tiene como objetivo en primera instancia el indagar sobre las tecnologías, usos sociales y consecuencias estéticas de lo fotográfico a lo largo de la historia para determinar que aspectos se perpetúan de forma transversal en el tiempo y definen lo que hoy es la fotografía. De esta forma se pretende establecer la episteme propia de los nuevos medios en su

actual contexto tecnológico, social, cultural y educativo así como en la relación del usuario contemporáneo, productor, emisor y decodificador de las nuevas formas fotográficas.

Otro objetivo esencial en esta investigación por tanto es plantear cuál es el papel de la educación en el ámbito de lo fotográfico en este nuevo contexto mediático y tecnológico donde el usuario común, nuevo amateur, consume y produce sus propios productos icónicos. Para ello se elabora un corpus teórico que asienta las bases conceptuales y determinar cuáles han de ser nuestras competencias en este ámbito en un futuro inmediato y se estructura el diseño de una propuesta formal de programa educativo acorde.

La nueva coyuntura que propicia los autoaprendizajes y la cultura prosumer fuerza al estudio de nuevos contextos educativos forjándose metodologías alojadas en el ciberespacio que obligan al diseño de nuevos formatos y metodologías educativas.

En definitiva se inicia el desarrollo de un nuevo amateurismo de lo fotográfico competente y global derivado del giro de nuestra cultura a lo digital que tiene como consecuencia la evolución tecnológica, mediática, expresiva y artística de los productos icónicos emitidos en las redes sociales. La dedicación exclusiva y competente de los llamados *community manager* así como la madurez, sofisticación y espectacularización alcanzada por un importante sector de prosumidores en la emisión de la vida representada en las redes, supone una importante presión para el ciudadano común en su actividad en estos contextos virtuales. Cualquier ciudadano emisor de contenidos, puede con trabajo, talento e inteligencia devenir un líder de opinión, convirtiéndose su influencia en poder social, político e incluso económico.

Las conclusiones a que se llega señalan que la demanda en la formación de las competencias mediáticas y expresivas en lo fotográfico irá en aumento haciéndose necesario el desarrollo de iniciativas que permitan cerrar la brecha competencial del ciudadano a la hora de desenvolverse operativamente en este nuevo contexto. La propuesta operativa contenida en la presente investigación puede ser un germen para desarrollos metodológicos en las nuevas propuestas educativas virtuales.

PALABRAS CLAVE

Fotografía, educación, lenguaje visual, tecnología de la fotografía, pragmática de la fotografía, amateurismo, Internet, autodidactismo, prosumidor, *MOOC*.

IDENTITY, MEMORY AND PHOTOGRAPHY IN EDUCATION: NEW MEDIA CONTEXT, PROSUMER CULTURE, TOWARDS A NEW AMATEURISM

With the advent of the millennium we have witnessed two significant milestones which have produced an unprecedented shift in the field of photography. One is the definitive implementation of digital processes. These processes involve two fundamental issues: firstly, in the quantitative field, by popularizing capture systems where the light chamber of the twentieth century has been transfigured into phones, tablets, computers, ultra-light cameras and all kinds of devices and, secondly, in the qualitative field, as a result of the emergence and awareness of citizens in the practice of post-capture processes or interpretation of the image recorded in non-professional fields. Such technological changes markedly affect operators of the new system and are producing an exceptional crisis in the history of photography which blurs the boundaries between professional and amateurs. These conditions shape and determine the appearance of a new *sui generis* amateur.

Exceptional changes in technology also occur in photography. These affect new actors as well as the specific nature of photography: the development of Internet communications and particularly the standardization of the use of social networks. This new media environment means that the networks user is not just a mere consumer of content but also a producer. This mutation of the citizen into a prosumer (producer and consumer) demands further practical and operational learning as well as increased literacy in iconic codes.

The consolidation and maturity of these technological changes has coincided, in our country, with an unprecedented economic crisis that has substantially affected investment in the social sphere, particularly in education and in the areas of artistic expression. The shortcomings in the formal contexts, together with the situation described, forces citizens to develop skills in these areas, leading to unprecedented levels of self-instruction.

Accordingly, the prime objective of this thesis is to investigate the technology, social uses and aesthetic consequences of photography throughout history in order to determine which aspects

continue transversally throughout time and define what photography is today. In this way it will aim to establish a summary of the new media in their present technological, social, cultural and educational contexts as well as in the relationship between the contemporary user, producer, transmitter and decoder of new photographic forms.

Another fundamental objective of this research is to raise the question regarding the role of education in the area of photography in this new media and in a technological context where ordinary users, the new amateurs, consume and produce their own iconic products. In order to do this a theoretical corpus will be developed to establish a conceptual base and determine which skills will be needed in this area in the near future. Likewise the design of a formal proposal for a corresponding education program will also be presented.

The new circumstances brought about by self-study methods and prosumer culture call for the study of new educational contexts which have created methodologies housed in cyberspace , which thereby compel the design of new formats and educational methodologies.

In short, a new photographically competent and global amateurism is developing as a result of the turn our society has taken towards the digital, which has as a consequence the technological, media, expressive and artistic evolution of iconic products emanating from social networks. The exclusive and competent dedication of the so-called *community managers* as well as the maturity, sophistication and spectacularization achieved by an important sector of prosumers in their emission of life as represented in social networks implies considerable pressure for the ordinary citizen in these virtual contexts. Any citizen can with effort, talent and intelligence become a leader of opinion and convert his or her influence into social, political and even economic power.

The conclusions obtained point to the fact that the demand for training and education in media and expressive skills in photography will increase, leading to the need for development of initiatives which will close the gap in the skills when citizens operate in this new context. The proposal contained in this study could prove to be a starting point for the future development of methodologies in new proposals for virtual education.

KEYWORDS

Photography, amateur, education, Internet visual language, photography technology, photography pragmatics, self-didacticism, self-teaching, prosumer, *MOOC*.

1.1. MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Generalmente los primeros pasos en el aprendizaje de ciertas formas de representación, expresión y comunicación en el ámbito de la imagen tales como el dibujo o la fotografía, aunque pudieran ser dirigidos por adultos, habitualmente se manifiestan como una pulsión, como una acción intuitiva del individuo. Antes de la irrupción de los sistemas digitales, el ámbito de la fotografía tradicional no era universalmente accesible, fundamentalmente, por su coste económico y su complejidad técnica, ni considerada como una forma de expresión propia para niños o jóvenes. El joven que por coyuntura personal pudiera tener acceso a la fotografía en todas las fases de su proceso, debía restringir su uso al blanco y negro y prácticamente su formación se veía abocada al autodidactismo.

Esta experiencia de autoaprendizaje empírica, ardua, lenta y en ocasiones de apariencia infructuosa, fue la forma en la que quien escribe esta tesis se acercó a la fotografía. Y posiblemente como consecuencia ello se despertara su vocación por la docencia. Esta circunstancia ha sido un fundamental catalizador para el desarrollo de la presente investigación.

Aunque si bien estas formas de aprendizaje basadas en el ensayo y el error son intrínsecas al ser humano, lo cierto es que la nueva coyuntura que nos brinda Internet pulveriza las barreras que en el pasado la tecnología y la complejidad de los procesos suponían para el desarrollo de la práctica de la fotografía al amateur. Internet solventa las trabas iniciales y nos brinda puntos de partida muy avanzados con respecto al pasado permitiendo el desarrollo de nuestro trabajo fotográfico personal sin la necesidad de enfrentarnos a problemas operacionales que poco aportan al desarrollo identitario del fotógrafo con respecto al lastre de tiempo y esfuerzo que implican.

En lo personal mi experiencia de aprendizaje autodidacta en la fotografía me ha permitido reflexionar sobre lo valioso de tener una referencia previa para alcanzar objetivos tangibles a

corto plazo en lo técnico, en lo formal y conceptual y en la propia pragmática de lo fotográfico. Facilitar el acceso en los procesos de aprendizaje en estas primeras fases de desarrollo supone una ventaja para adquirir pronto los recursos necesarios para progresar en fases posteriores de desarrollo donde la subjetividad, la creatividad, lo individual y lo cognitivo pueda emerger sin las trabas de lo metodológico y lo sistemático. Comprender y adquirir de forma autónoma las capacidades y conocimientos es la base que los sistemas educativos modernos promulgan bajo la premisa del aprendizaje significativo. Los nuevos conceptos de enseñanza implican por tanto nuevos modelos de aprendizaje. El aspecto del aprendizaje empírico y a la vez la categorización de aspectos abstractos, perceptivos e intuitivos es lo que me ha llevado a intentar sistematizar el conocimiento que he ido adquiriendo en todo este tiempo, sumamente útil en mi tarea docente. Por consiguiente, la posición como docente en esta materia se presenta como esencial para el desarrollo de esta investigación y fundamentalmente para la definición de la metodología y diseño del dominio productivo de la presente investigación.

Desde un punto de vista teórico, las justificaciones posibles al afán de capturar visualmente la vida y sus contornos, son múltiples. Tal como se ha afirmado: “el hombre es la única especie dramática, esto es, que se siente mirada y que se da a ver, capaz de desdoblar la vida y de vivir de imágenes” (Barbero, 2002, p. 97). Esta condición de conocedor de su transitoriedad en el mundo le mueve, en su lucha natural por la supervivencia física, a gesticular por su permanencia, dejando rastros e indicios de su tránsito singular. Su devenir vivencial y su tránsito espacio-temporal va dibujando en este camino los rasgos icónicos que traza en el desarrollo de su identidad. Estas huellas se convierten gracias a la sofisticación cultural-comunicativa de los hombres en el hecho representativo.

La fotografía se convirtió en la mayor evidencia de nuestra presencia en el mundo, una suerte de cosificación de nuestro reflejo icónico. Es sabido que “la fotografía suministra evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestra una fotografía” (Sontag, 1996, p. 15).

El devenir de la historia nos sitúa en la actualidad en un impase social y técnico de cambios relevante en el contexto del registro de la imagen y en particular en la fotografía que se presentan como objeto de nuestro estudio. Esta parada nos invita a indagar sobre cuáles han sido los hitos destacados del hecho fotográfico a lo largo de la historia en este impulso humano de representar y, de esta forma, especular sobre cuáles serán las estrategias, objetivos e inquietudes en su futuro inmediato en el medio.

La naturaleza moderna del sistema fotográfico, a pesar de su relativa corta vida, nos permite rastrear y precisar, con no poco detalle, su carácter indicial en el contexto de nuestro ámbito de estudio. La exposición de los aspectos históricos y de evolución técnica del sistema que se presenta en la primera parte de la investigación tiene como objeto determinar cuáles son los derroteros de los usos del sistema en la actualidad y su proyección en el futuro.

De algún modo, como en todo contexto: económico, estético, político, etc., la naturaleza humana tiende a desarrollar comportamientos de carácter cíclico. Analizar las consecuencias de determinados hitos técnicos y culturales nos puede permitir conjeturar sobre cuáles pueden ser las consecuencias de los importantes cambios sociales y técnicos que han estado teniendo lugar en el contexto de la imagen en los últimos diez años. Quizá la técnica, la ingeniería y la ciencia tiendan a estructuras cíclicas más espirales, dado su carácter empírico progresivo, pero siempre parecerán estar condicionadas a los ciclos culturales. La huella de la trayectoria histórica nos permite así indagar y comprender las concepciones contemporáneas y especular sobre cuál será nuestro futuro icónico inmediato, rastreando las consecuencias de lo hasta ahora acontecido en el ámbito del desarrollo de la imagen y de la fotografía en particular, con el fin de determinar las posturas de las instituciones educativas a este respecto.

El devenir histórico de los diversos procesos de desarrollo social es estudiado en diferentes ámbitos. Desde una perspectiva histórica es posible analizar ciclos evolutivos de distintas sociedades a través de sus rastros artísticos: como si se tratara de huellas. En el contexto de la imagen, en un momento dado del ciclo de desarrollo, las sociedades alcanzan un cierto grado de madurez representativa. El hombre se embarca en la búsqueda de soluciones técnicas y formales de modelización de la realidad más naturalistas. El ciclo evolutivo de los sistemas de representación, antes de llegar a su fin, suele alcanzar un momento de declive, de crisis de modelo, de ruptura con su referente institucional y, tras su agotamiento, surgen nuevos procesos creativos para formalizar las distintas propuestas piloto de los nuevos sistemas de representación o se presentan los nuevos usos de los viejos sistemas y así el ciclo se reinicia.

Este hecho puede tratarse de un modelo de proceso macro-evolutivo humano. Este mismo esquema de desarrollo representativo lo hallamos también en los estadios evolutivos del lenguaje plástico infantil y, en general, en todo proceso de desarrollo de un sistema de representación.

Sin embargo intentar aproximaciones científicas de los patrones de conducta humanas, más en los contextos vinculados a la creatividad, la innovación y al arte, podría resultar una falacia como señala Saturnino de la Torre aludiendo a los aspectos metodológicos de la ciencia:

La metodología cientifista de investigación en lugar de favorecer el camino de búsqueda, se está convirtiendo en una angosta garganta que impide ver otras sendas, otros paisajes y parajes por donde caminar. El método entendido como canal de conocimiento riguroso, al renunciar a los errores, deja fuera muchas verdades y saberes experienciales. El método es una ayuda natural; la observación por el método, es un lastre en la búsqueda de nuevos horizontes y niveles de realidad (De la Torre, 2006, p. 21).

Por otro lado, en situaciones de crisis, donde los contextos vivenciales cambian profundamente, las alteraciones en los estímulos perceptivos en la cotidianeidad determinan también cambios en la representación. En el pasado, la ausencia de referentes, hacía al hombre inconsciente de los cambios de modelos de vida y modelos sociales que se iban sucediendo en el devenir de la historia. En un momento dado del devenir humano la situación vital se acomoda, es más segura, se libera del peligro de depredadores animales, el mundo se convierte en un contexto de juego de supervivencia más previsible, teniendo el hombre que preocuparse por la conservación y defensa de su estatus en lo social dejando en un segundo plano las amenazas naturales externas.

Sin afán de historizar de modo minucioso, se puede, sin embargo, observar diferentes hitos que han transformado tanto los modos de percibir como los de representar. Por ejemplo el paso del mundo agrario al urbano también supuso un cambio de contexto físico en el plano representacional. El aspecto formal de estos nuevos lugares cambia y por tanto también las constantes perceptivas humanas cotidianas. Las gamas cromáticas y texturas de los nuevos lugares se ven alteradas. La percepción del espacio es otra variable del nuevo entorno que altera las formas de ver. Más tarde, el ámbito de la ciudad sitúa al observador ante un espacio más reducido. Las edificaciones se encuentran más próximas, lo que supone que las distancias de observación en el nuevo entorno se acortan y así comenzamos a perder la referencia de foco infinito. Las formas dejan de ser orgánicas para convertirse en geométricas y se pasa de la lectura de las formas naturales a la lectura de las formas artificiales, de los códigos vitales naturales a los códigos culturales. En este nuevo ámbito vital es lógico que el sistema perceptivo del hombre evolucione orgánicamente, por tanto su propia percepción física del medio cambia. Una modificación biofísica en la percepción humana requiere por tanto una adaptación y replanteamiento de los modelos de representación que se adapten a la nueva forma de ver y pensar.

La representación pictórica medieval organizaba el espacio a través de la forma plana. Siempre en base a cuestiones básicas cosmogónicas y con el fin de establecer analogías formales con

los fenómenos perceptivos. En este sentido se articulaban las estrategias de jerarquía del espacio del cuadro, tales como el tamaño de las formas, el solapamiento de los planos, la proximidad al margen inferior del cuadro, aspectos de color como la variación del tinte o saturación, la verticalidad frente a la horizontalidad como recurso de proximidad, etc. Hasta esta fecha el criterio del tamaño de la forma era una misma premisa para determinar si un personaje se encontraba próximo o lejano o si se trataba de un niño o un adulto.

La consecuencia directa de este interés por representar las imágenes con un mayor grado de iconicidad es la posterior aparición de técnicas pictóricas más maleables y reversibles. Hasta el Renacimiento los procesos técnicos empleados requerían de una práctica muy metódica y rígida siendo la gran mayoría de carácter irreversible como el temple al huevo y otras técnicas de pintura mural que demandaban de una programación secuenciada del trabajo.

La pintura, además de su función doctrinal, posee implícita una función cultural, que con el giro antropológico del Renacimiento, se convierte en un recurso de conocimiento geográfico, de personajes, objetos y costumbres. Esto obligaba al artista a indagar en los procesos de observación para encontrar sistemas que le permitan obtener, en la medida de lo posible, un alto grado de mimetismo con su referente para elaborar una descripción menos simbólica y condicionada del elemento representado. La belleza queda desde entonces y hasta la modernidad, con el triunfo del capitalismo, irremediabilmente ligada a la capacidad y destreza del pintor por recrear el modelo de la forma más verosímil posible. Para la fotografía, esta relación de lo manual con el *savoir-faire* y por extensión con lo bello, queda conectada de forma semántica en el ámbito de lo fotográfico¹. En el contexto amateurista, se dota de un valor añadido a la imagen que ha sido “capturada en modo manual”², y que en general ha sido capturada prescindiendo de los automatismos propios de las nuevas cámaras.

Por contra, lo manual y lo automático del sistema fotográfico tienen a priori un complejo maridaje. Al contrario de lo que podría parecer tras lo planteado en la premisa anterior, se dota de un mayor valor a la imagen que no ha sido editada, interpretada, “manipulada”. Esta

¹ No así en el cine más ligado cualitativa y cuantitativamente a la ficción.

² El modo manual de una cámara fotográfica permite al operador variar los parámetros de diafragma y velocidad de obturación pudiendo alterar de forma intencionada la lectura que nos suministra el fotómetro. Otro automatismo importante es el autofocus, AF, surgido a finales de los setenta que consiste en un sistema que alinea de forma motorizada las lentes de la óptica con el fin de enfocar nuestro motivo de forma automática. Generalmente en el ámbito amateur esta cuestión de los automatismos es confusa.

paradoja es presentada de forma errónea pero unánime por la sociedad de consumo de imágenes occidental, como una dicotomía representación-documentación del sistema que genera grandes conflictos, controversias y contradicciones.

Son conocidas las polémicas suscitadas en el fallo de los premios *World Press Photo*, institución que casi parece emplear sus polémicas descalificaciones como una forma de publicidad o una forma de conseguir el foco mediático, cuestionando de forma constante las intervenciones e interpretaciones que los premiados hacen de sus imágenes, sin acabar de definir unas normas del juego en lo que respecta a la postproducción de las fotografías aceptadas a concurso. En el año 2010 la fotografía de Pietro Marturzo produjo una gran controversia por su forma de interpretación acusándole del empleo de técnicas como el viñeteado para cerrar y centrar la atención en los sujetos principales, unas mujeres que ocupaban un pequeño espacio del cuadro, y que de otra forma pasarían desapercibidas entre otros elementos de la imagen. Stepan Rudik, tercer premio del concurso, fue descalificado en el año 2009 por editar en exceso su imagen premiada, se trataba de una imagen en blanco y negro reencuadrada. Lo que crispó e inclinó al jurado a la descalificación del premiado fue el uso del tampón de clonar, una herramienta de retoque que sería como el pincel de retoque que se empleaba de forma cotidiana en la fotografía tradicional para tapar pequeños puntos, líneas o imperfecciones que distrajeran o restaran limpieza a la imagen. Paul Hansen en 2012 fue acusado de fotomontajista (*cf.* Casaña, 2013: *web*) y su premio estuvo en seria duda durante un tiempo aunque finalmente un año después se reconoció que no había manipulación de la imagen, pese a que es evidente una interpretación a través de la postproducción del archivo RAW. Son sonadas otras descalificaciones como es el caso Klavs Bo Christensen excluido del premio *Picture of The Year 2009* de Dinamarca por una exaltación exacerbada del contraste o el caso de Francesco Cocco por el uso de la desprestigiada herramienta tampón de clonación, también la obra de David Byrne fue descalificada del concurso *Landscape Photographer of Year 2012* por su excesiva manipulación (*cf.* Parra E., 2012: *web*).

La evolución de la capacidad y la velocidad en la lectura de las imágenes, los cambios y el desarrollo del contexto cultural, la complejidad semántica que alcanza la imagen y la innovación tecnológica son aspectos que cambian en el hombre, si no la forma orgánica de percibir, en cambio sí los modos de ver. Por tanto es lógico que nos interese indagar sobre cuáles son los derroteros de lo fotográfico y si desde nuestra posición en la enseñanza podemos considerar y aportar alguna cuestión en pro de ese desarrollo, de su comprensión y de su uso cultural y educativo.

En la actualidad nos encontramos ante un hito histórico y evolutivo sin precedentes donde la evolución de la tecnología implica nuevas formas de uso y, por ende, se producen alteraciones significativas en las formas de percepción y en consecuencia en las formas de representación. Desde los años ochenta del siglo XX las narrativas populares de ficción sobre el futuro tienden a representarnos como sujetos que esperan resignados el fatídico golpe de estado en el cual un super-ente maquinal de inteligencia artificial nos intervenga y nos clave tubos y terminales electrónicos en el cráneo³, perdiendo así el control de nuestra identidad y nuestra autonomía en relación natural con el mundo físico. Parece que no ha sido necesario el temido estadio de crujir de huesos y cables y este futuro intuido parece desarrollarse de forma mucho más velada y sutil de lo esperado. De lo que ya no cabe duda para el experto en la materia (aunque el grueso de la sociedad es cuasi inconsciente de ello) es que nuestra mirada ha quedado filtrada por la prótesis de la pantalla y que paulatinamente vamos perdiendo autonomía sensorial en pro del apantallamiento de la realidad y de la merma de contacto sensorial con el mundo físico. Por otro lado encontramos en la pantalla un enorme recurso donde contener, disponer, imbricar los aspectos distintivos de nuestra identidad. No sólo eso sino que la propia pantalla se convierte en un laboratorio de construcción y autoanálisis en este sentido. En buena medida aprendemos el mundo a través de pantallas y de alguna forma el conjunto de la sociedad va perdiendo autonomía intelectual y referencial con el mundo físico: vivimos una suerte de empirismo apantallado. Como señala Flusser (2001):

Las imágenes son intermediarios entre el mundo y los hombres. El hombre ex-site, es decir, no accede al mundo de forma inmediata, sino a través de las imágenes, que le permiten imaginarlo. Pero en cuanto se lo representan, se interponen entre el mundo y el hombre. Sirven como mapas y se convierten en pantallas: en lugar de representar el mundo lo desfiguran, hasta que el hombre finalmente empieza a vivir en función de las imágenes que crea (Flusser, 2001, p. 13).

Como describíamos en los precedentes párrafos, el contexto físico ha cambiado; nuestra mirada se posa apenas a 50 cm., la luz artificial, el color derivado de la tricromía aditiva y los píxeles, alterarán de forma irreversible nuestra biología perceptiva. La consecuencia es la apertura a un cambio en nuestras formas de pensar y, por tanto, de representar. El medioevo necesitó de la perspectiva como artificio representativo de adaptación, nuestro tiempo de la virtualidad tridimensional, la sinestesia perceptiva y la experiencia multisensorial en la representación.

³ Terminator (1984), James Cameron; Robocop (1987), Paul Verhoven; Matrix (1999), Andy y Lana Wachowski.

Joan Ferrés expone como la nueva tecnología de los nuevos sistemas de representación altera las formas de percepción y lectura de los productos icónicos en nuestro tiempo:

Los vientos de la nueva cultura juegan en favor de la sensorialidad. Desde diferentes puntos de vista. Ante todo, porque lo audiovisual es multisensorial, es decir, afecta a más sentidos que el lenguaje escrito. Implica de manera directa a la vista y al oído, pero de manera indirecta a otros sentidos. (...) Potenciación de la sensorialidad, además, porque los vientos de las nuevas tecnologías de la comunicación audiovisual juegan en favor de la concreción, más que de la abstracción. (...) En la comunicación audiovisual, los significantes son concretos y tienen un valor autónomo, un interés intrínseco, por sí mismos. La representación puede perder entonces su valor de signo para convertirse en una realidad autónoma. (...) En la iconosfera en cambio, la dimensión sensorial adquiere una gran densidad, hasta el punto de que en algunos casos impide la activación de la mente racional. La hipertrofia de la dimensión sensorial puede llegar a impedir la activación de la mente reflexiva. Como consecuencia del carácter concreto y seductor de los significantes, resulta que lo audiovisual aparece como sensorialmente gratificador, a diferencia del lenguaje verbal escrito (Ferrés, 2000, p. 26).

Esto que expresa de manera meridiana Joan Ferrés en el cambio de milenio justifica los significativos cambios en lo tecnológico en la contemporaneidad tanto en el cine, la televisión o los videojuegos donde se experimenta de manera constante la hiperestimulación en detrimento de los significados.

Desde comienzo de los años setenta intelectuales y estudiosos en el ámbito de la comunicación y de la educación de lo visual como Caleb Gattegno o Donis A. Dondis, inciden en la necesidad de reflexionar sobre la importancia que supone para nuestra cultura la percepción del entorno físico a través de lo visual y en la apremiante necesidad de tomar conciencia de que estos *inputs* que recibimos a través del sentido de la vista casi de forma inconsciente, automática e inmediata, pueden ser racionalizados y sistematizados con el fin de desarrollar un aprendizaje de lo visual. Empleando las propias palabras de Dondis debemos tomar medidas para *alfabetizar* al individuo en lo icónico (Dondis, 2008, p. 20-31). El poder que supone para el individuo la toma de conciencia del código y el conocimiento de los entresijos de nuestra naturaleza visual implican, en consecuencia, una ampliación de nuestra capacidad intelectual y de raciocinio que no deberían ser ignoradas.

La falta de conciencia social sobre la importancia de lo icónico comienza a disiparse y la asunción de su poder de persuasión y comunicación ya ha sido asimilada, surgen así conceptos

fundamentados teóricamente tales como “Sociedad de la imagen”, “Sociedad del espectáculo” (Debord, G.), “Iconosfera” (Cohen-Séat, G.). La sociedad de la imagen tan referida desde mediados del siglo pasado encuentra su máximo auge apartir de la aparición de Internet y la comunicación multimedia. Desde este momento la comunicación real y práctica de los usuarios comunes, no profesionales de sectores de la imagen, comienza a producirse. En la actualidad todo ello se ha traducido en prácticas que se llevan a cabo de forma cotidiana y natural gracias a las redes sociales (*Instagram, Facebook, Tumblr*, etc.) o mediante otros soportes o canales de comunicación tales como el correo electrónico, los SMS u otros servicios de mensajería instantánea tales como *WhatsApp*, etc. La producción y publicación de imágenes por parte del usuario común se convierten por primera vez en un hecho, después de siglo y medio en el que los medios de comunicación de masas fueron los únicos con capacidad de producir y emitir. En estos contextos imagen, sonido y texto se hibridan.

Frente a esta nueva circunstancia vaticinios que quizá en su tiempo sonaran teatrales o propios de la ciencia ficción como los de Moholy-Nagy: “los iletrados del futuro ignorarán tanto el uso de la pluma como el de la cámara” (Dondis, 1973, p. 20) o el de Walter Benjamin “el analfabeto del futuro no será tanto el que no sabe escribir como el que no sabe ver fotografías” (Benjamin, 1989, p. 53), con el nuevo contexto actual, parecen tornarse vigentes.

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte (Valéry, 1999, p. 3).

Paul Valéry intuía también las consecuencias que el desarrollo de la técnica implicaría en la evolución de los nuevos códigos, formales y conceptuales del arte, entrando en crisis la hasta ahora persistente noción cultural de arte, implicando grandes cambios no sólo en el contexto del análisis crítico e histórico del mismo sino en lo ligado a la propia noción de belleza tanto en su apreciación como en su producción. En nuestra opinión este giro ya han tenido lugar en el contexto del arte institucional a lo largo del siglo pero es posible que todavía se produzcan grandes cambios en este sentido en los ámbitos no profesionales.

El nuevo contexto de desarrollo tecnológico del sistema, especialmente con el giro hacia la producción digital, ocasiona cambios muy significativos en los usos y formas de desarrollar la fotografía. Quizá el ámbito más afectado por la irrupción de la fotografía numérica ha sido el del fotógrafo amateur. El amateurismo se ha manifestado, como veremos en la primera parte

de la tesis, siempre a la zaga o en paralelo a los desarrollos profesionales del sistema. Por lo general el desarrollo tecnológico y la complejidad de los procesos han delimitado los ámbitos de la práctica fotográfica en lo profesional y en lo amateur. En la contemporaneidad se está produciendo una dilución de este límite y las incursiones, para los profesionales intrusiones, del amateur en los campos profesionales son constantes. Del mismo modo con el cambio de milenio se produce un giro rupturista en lo estético en el que los cánones estéticos de la práctica artística y profesional se aproximan a las ideas y sobre todo a las formas amateuristas.

En este escenario el desarrollo de la fotografía amateur es estimulado por la propia industria y la sociedad a través de los nuevos contextos virtuales que determinan las redes sociales. Las redes sociales fomentan el cambio de actitud del ciudadano consumidor de contenidos icónicos a productor de los mismos lo cual conlleva el desarrollo de nuevas competencias en la producción visual. El hecho de que desde las enseñanzas regladas no se solventen estas necesidades de formación y el nuevo contexto que proporciona la web que facilita la autosuficiencia, empuja a la ciudadanía a una formación de carácter autodidacta. La última parte de la presente tesis pretende reflexionar sobre estos nuevos canales educativos y dar pautas operativas en el desarrollo de metodologías y contenidos para la adquisición de la competencia fotográfica para el nuevo ciudadano prosumidor.

La idea de esta investigación tuvo sus orígenes en los cursos de 2004, realizados con objeto de la asignatura de *Creatividad y Vanguardias históricas del Arte*. Por circunstancias personales y profesionales su ejecución ha tenido que retrasarse. Lo cierto es que en un lapso muy reducido de tiempo tanto el sistema, como la tecnología, concepción, uso social, filosofía y estética fotográficas han variado rotundamente. Si bien es cierto que en 2004 era un buen momento para comenzar el estudio como momento de tránsito para el sistema, lo cierto es que no había ocurrido nada significativo y el terreno de la investigación hubiera quedado en el ámbito de la mera especulación intuitiva. Afortunadamente todos los vertiginosos cambios nos aportan mayores verificaciones e inquietudes.

1.2 ESTRUCTURA DE LA TESIS

Esta tesis está compuesta de tres grandes bloques con sus respectivos capítulos y epígrafes. En los dos primeros la naturaleza de la investigación es de carácter histórico. En la primera parte titulada *Identidad, memoria y fotografía: recorrido histórico*, estudiamos la evolución de la

fotografía desde un enfoque sistemático y analizando los usos del medio hasta el cambio de siglo XIX a XX. En la segunda parte *La nueva fotografía: de la Polaroid a las redes* proseguimos el análisis histórico del medio a partir del cambio de siglo hasta la actualidad. Cada una de estas partes termina con la formulación de conclusiones dónde se plantea un análisis comparativo en torno a los hitos técnicos clave o los usos sociales relevantes de determinadas prácticas de lo fotográfico y su relación con el estatus contemporáneo de la práctica del medio. De cada una de las dos partes de la investigación histórica emergen cuestiones diferentes que focalizan sobre aspectos atributivos del medio fotográfico y de la propia naturaleza comunicativa y representativa en el ámbito de lo icónico.

Nuestra intención en esta primera fase del estudio, en la cual se encuentran contenidas la primera y segunda parte de la investigación dedicado al recorrido histórico, es determinar en primera instancia cuál es la situación actual del sistema y de los contextos de uso de lo fotográfico, contraponiéndolo con hitos técnicos relevantes y usos sociales en el pasado. Así esperamos poder elaborar un panorama actual del estatus sistemático, social y de lenguaje de la imagen, y también gracias a ello ser capaces de especular sobre la contemporaneidad y el futuro inmediato de lo fotográfico, indagando sobre cuáles son los derroteros de la imagen en lo social y en lo educativo: cómo se desarrolla el sistema en tanto medio y cuáles serán sus usos, contextos y lenguajes.

De este modo se desarrolla en la primera parte de la investigación un pormenorizado recorrido histórico en lo tecnológico y evolutivo del sistema que nos permite discriminar y trabajar a partir de ciertos hitos con los que establecer comparaciones y extraer conclusiones puntuales acerca de cómo las circunstancias del azar, la evolución técnica y la naturaleza humana nos llevan al punto actual de percepción, intuición, conocimiento y uso del sistema desde el contexto del neófito o no experto en la materia. El objetivo final del presente análisis histórico inicial es, por lo tanto, el de focalizar sobre la reflexión de la mirada amateur y del profano en lo fotográfico y pensar cómo estos rastros o intuiciones universales, generales y más evidentes, nos condicionan en la producción y consumo de imágenes en la contemporaneidad.

Estas fases indagatorias de la investigación en torno a lo histórico se justifican en tanto resultan indispensables observaciones para crear un espacio de reflexión que consideramos de utilidad para cuestionar los acontecimientos presentes en torno a la práctica de la representación visual, ya que, el bagaje histórico del medio, suficientemente extenso y nutrido, permiten intuir o prever respuestas futuras a los formatos, técnicas, lenguajes, contextos, usos, etc. que se están produciendo en la actualidad.

Por ello en la tercera parte se reflexionará, al concluir el estudio histórico, acerca de lo que podría contener y cómo se podría orientar un programa en un determinado contexto del sistema educativo cuyo objetivo sea el de forjar competente al ciudadano en el ámbito de la comunicación y producción de lo fotográfico.

No podemos menospreciar el papel que en la actualidad se da al descubrimiento en el aprendizaje, haciendo que los modelos expositivos unidireccionales de otras épocas hayan quedado obsoletos. Hoy basamos nuestros sistemas de aprendizaje en la experiencia, por ello, en la tercera parte de esta tesis se ofrecerán guiones prácticos de trabajo y un modelo de difusión atento a la expandida presencia real del amateur. Tras observar cuál es el contexto educativo actual en torno a lo fotográfico, se plantea un corpus teórico a partir del cual se sienten las bases de lo que podría ser un planteamiento de formalización del estudio de lo fotográfico y de la imagen para el logro de una competencia específica en el ámbito de lo fotográfico dirigida al nuevo ciudadano prosumidor. Se indaga sobre las estrategias que se pueden tomar para adquirir las competencias necesarias en el desenvolvimiento de la práctica de producción de iconografías, del mismo modo que en la adquisición de capacidades en la decodificación de imágenes y en pro de la forja de un espíritu crítico del ciudadano en la lectura de los mensajes icónicos, en la ya esta sí, real sociedad de la imagen.

planteamiento de la investigación

La presente investigación parte de una indagación histórica cronológica de los sistemas, procesos y en general de la cultura de la fotografía. Se establece un estudio comparativo con las premisas que van surgiendo del recorrido histórico con el fin de determinar cuáles son las consecuencias, analogías o diferencias de dichas prácticas con respecto a las que se presentan en la contemporaneidad.

Algunas de las preguntas que han guiado nuestra investigación son:

¿Qué cambios significativos se producen en la relación del hombre contemporáneo con el medio fotográfico a raíz del significativo giro tecnológico que ha implicado la irrupción de lo digital con el cambio de milenio en nuestra cultura? ¿Cuál es el papel del ciudadano en los nuevos medios? ¿Qué grado de presencia y relevancia representa el medio fotográfico en la comunicación en las redes sociales? ¿Se halla el ciudadano capacitado y posee las competencias necesarias para el correcto desenvolvimiento en el nuevo contexto comunicativo? ¿El desarrollo de las nuevas competencias para la autonomía en la comunicación a través del medio fotográfico es tomada en cuenta y resuelta por las instituciones educativas? ¿Qué ocurre con la formación en estos aspectos de la ciudadanía que se encuentra en estatus contextuales y sociales con la incapacidad de seguimiento de una formación presencial? ¿Qué estructura de desarrollo formativo sería de interés, con arreglo a ello conformar?

2.1 HIPÓTESIS

Llegado a este punto, y a partir de las preguntas arriba enunciadas, podemos plantear la siguiente premisa: los cambios producidos en el sistema fotográfico con el desarrollo de la fotografía numérica acercan al usuario amateur al medio fotográfico de una forma más instantánea en lo instrumental abriéndose, en ocasiones, a nuevos aspectos de carácter más complejo, antes exclusivos del ámbito profesional, como por ejemplo la interpretación de la imagen en la edición.

En consonancia con estas premisas se plantea la siguiente hipótesis:

Si se indaga en la historiografía de la imagen fotográfica desde sus orígenes hasta la actualidad se podrían obtener indicios sobre la transformación de la figura del fotógrafo a lo largo del tiempo.

En el desarrollo y normalización del uso de la cámara fotográfica digital y de las redes sociales en la cultura contemporánea, si se incide formativamente en la retórica, estética y pragmática de las imágenes se podría contribuir a la construcción de las competencias del nuevo prosumidor, aspecto que podría ser central tanto para la interpretación como para la producción de la fotografía en la llamada sociedad de la imagen.

Parece prudente aclarar aquí que debido a que esta tesis no busca descubrir por medio del trabajo empírico sino que esa etapa del trabajo es de índole propositivo, el lugar donde se pone a prueba la hipótesis arriba formulada es en la elaboración del marco conceptual.

Como se podrá constatar más adelante, el marco teórico no se limita a expresar teorías precedentes en las que se basa esta investigación sino que constituye un trabajo complejo de construcción y articulación a partir de fundamentos teóricos, datos históricos, tecnológicos, estéticos y prácticas vinculadas con las transformaciones de la fotografía y, específicamente, con el avance y generalización de la figura del fotógrafo amateur.

A partir de la puesta a prueba de la hipótesis que se acaba de enunciar, y cuyo desarrollo se verá plasmado en el marco conceptual, es que la propuesta formativa que se elabora en la última parte de esta tesis adquiere sentido y pertinencia.

2.2 OBJETIVO GENERAL

El objetivo general de esta tesis consiste en indagar sobre las tecnologías, usos sociales y consecuencias estéticas de lo fotográfico a lo largo de la historia para determinar que aspectos se perpetúan de forma transversal en el tiempo y definen lo que hoy es la fotografía. Se pretende establecer la episteme en torno al nuevo medio fotográfico en su actual contexto tecnológico, social, cultural y educativo y en su relación con el usuario contemporáneo,

productor y consumidor (prosumidor), emisor y decodificador de las nuevas formas fotográficas.

2.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Indagar a lo largo de la historia sobre el devenir tecnológico, sociológico, conceptual y estético del medio fotográfico con el fin de determinar y conocer ciertas claves históricas que pudieran pervivir en las prácticas fotográficas en la actualidad.
2. De dicho *parcours* historicista focalizar en la praxis, desde los pioneros del medio fotográfico hasta la actualidad, con el fin de destilar una filosofía del operador amateurista contemporáneo en un nuevo contexto tecnológico de operatividad total.
3. Como investigadores en el ámbito de la educación, determinar cuál es el papel de la educación en un nuevo contexto donde el usuario común, amateur, consume y produce sus propios productos icónicos.
4. Definir una estrategia teórica, conceptual, pragmática y operativa para proponer competencias generales para el hombre en el nuevo contexto cultural en materia de usos, lectura y escritura con el lenguaje visual fotográfico.
5. Desarrollar un plan o estrategia formativa que, en los nuevos contextos, permita recoger una práctica educativa que interrelacione los nuevos medios y conceptos reflejados.

2.4 DESTINATARIOS, ÁMBITOS DE ACTUACIÓN Y METODOLOGÍA

2.4.1 Destinatarios

En esta tesis centraremos nuestra atención especialmente sobre la práctica de la fotografía en el contexto amateurista. Los primeros amateur, generalmente burgueses adinerados y con un alto nivel cultural, son quienes en muchos momentos de la historia de la fotografía han sido los principales promotores de los aspectos de carácter más conceptual y estético del medio. No sólo eso sino que su alto poder adquisitivo también les permitió invertir en mejoras de carácter técnico, instrumental y práctico. La entrega apasionada del amateur a este nuevo sistema de representación ha sido el motivo principal por el cuál la industria de los materiales y equipos fotográficos ha llegado a su avanzado nivel de desarrollo. En el momento actual el término amateur tiene un cierto carácter peyorativo y su figura es en cierta forma menospreciada con

respecto al profesional, como lo ha sido casi siempre a lo largo de toda la historia. La competencia y la intromisión que en ocasiones ha ejercido el sector amateur sobre el profesional ha sido la causa fundamental del recelo y rechazo que tradicionalmente han padecido y que es necesario valorar.

No ha habido mejor momento como el actual para el desarrollo del amateur. La conjunción de cuestiones tales como el avanzado desarrollo tecnológico, la crisis económica y social y el acceso fácil y libre al conocimiento, son cuestiones que aventajan al amateur frente al profesional siendo éste último barrido del actual escenario coyuntural en muchos ámbitos. El usuario amateur dispone de equipos de alta calidad a un bajo coste, tiene acceso a *software libre* para la edición. Además dispone de multitud de publicaciones específicas para su formación autodidacta en torno a edición, toma, composición, historia, estética, etc. Tiene a su disposición Internet donde podemos encontrar información muy detallada para desarrollar todo tipo de cuestiones, fundamentalmente técnicas. Desde hace unos años proliferan incluso videotutoriales que explican en pequeños clips como desarrollar determinadas prácticas o técnicas. Y este es un medio que la investigación en el aprendizaje puede aprovechar.

Los modelos de enseñanza y aprendizaje mutan en estos nuevos contextos e implican nuevos acercamientos como los propuestos por Educación para los Medios por Costa Críticos, de la University of Natal (Sudafrica); “aprendizaje experiencial reflexivo”:

La educación emancipatoria tiene una epistemología alternativa que en contraposición al conocimiento objetivado, se basa en el conocimiento comunicado. Este conocimiento es generador y no consumidor, se preocupa de la percepción y no de la recepción, de la búsqueda y no de la investigación. En un sistema así, la inteligencia equivale al comportamiento inteligente (Críticos, 1993, pp. 79-91).

En definitiva el amateur tiene instrumentos para su autoformación y su autodesarrollo pero se encuentra en este momento, en cierta forma desbordado y sobrepasado por el exceso de información y por la ausencia e indefinición de unos objetivos concretos en su desarrollo como fotógrafo y creador de imágenes. Es necesaria la definición de un plan tutor, que es en cierto modo lo que se pretende en esencia trazar con nuestra propuesta programática. La idea del desarrollo de un plan de actuación surge por el creciente interés de la ciudadanía, casi necesidad, de desarrollar competencias específicas para la producción propia de imágenes. En el presente se produce una mayor vinculación de los usuarios con los diferentes contextos de la red, las mensajerías y otros canales de comunicación interactivos que demandan mucha más

competencia en el control del medio fotográfico. Este contexto cambiante que se describe como prosumidor, como ya hemos señalado, implicará a corto o medio plazo de un plan de actuación que facilite a los usuarios de los recursos para su desarrollo en la producción fotográfica.

Aguaded expone el contacto de valor entre educación y medios con los cambios educativos de la España de los ochenta señalando cierta dejación interesada o no por parte del sistema educativo con respecto al análisis de medios:

Desgraciadamente no se optó en esta época de bonanza económica por un deseable plan común de Educación y Comunicación, que hubiera englobado una actuación integral en las escuelas, sino que la estrategia política fue dividir las actuaciones en función de los medios y no de un planteamiento general que partiera de la importancia de la dimensión comunicativa en la sociedad actual. Así, generalmente, los planes informáticos y audiovisuales que se desarrollaron, contaron con grandes recursos y los programas de uso de los periódicos, a excepción de un fuerte impulso inicial, fueron debilitándose progresivamente (Aguaded, 2001, p. 115).

Walzer en la conclusión de su investigación sobre competencias e incompetencias en torno a la alfabetización mediática señala, en relación a los destinatarios de los nuevos planes de actuación educativa en torno a la educación en medios:

Está pendiente, por tanto, atender a las recomendaciones formuladas en diciembre de 2008 por el Parlamento Europeo cuando aconseja la incorporación a los planes de estudio escolares en los países miembro de una asignatura específica orientada a la educación mediática. Esta recomendación incluye la sugerencia de impulsar una enseñanza audiovisual que alcance también a los sectores de la población que no se encuentran en edad escolar, es decir, extender la educación de medios a la totalidad de la población en consonancia con el concepto de educación a lo largo de toda la vida. (Walzer, 2011, p. 226)

Roberto Aparici y Agustín García-Matilla señalan:

Para la UNESCO, un analfabeto funcional es una persona que, aún sabiendo las reglas básicas de la lectoescritura, no es capaz de interpretar la realidad que le rodea. Si los mayores esfuerzos del sistema educativo tienden, en primera instancia, a lograr individuos alfabetizados, es alarmante comprobar que, a pesar de haber sido escolarizados, total o parcialmente, no están en condiciones de decodificar un tipo de signos que han sido elementos cosustanciales de su aprendizaje.[...] La realidad en la que se mueve un individuo está organizada a través de índices, señales y símbolos de

diferente naturaleza. Un individuo alfabetizado es aquel que codifica y decodifica esas representaciones con el fin de conocer, interpretar y transformar, en la medida de sus posibilidades la realidad. [...] La relación de dominio que puede ejercerse sobre este tipo de analfabetos funcionales es similar a la desarrollada sobre los analfabetos totales (Aparici y García-Matilla, 1998, p. 1).

De estas consideraciones se desprende que potencialmente, cualquier ciudadano que se desempeña como fotógrafo amateur, prosumidor podría ser destinatario de las propuestas que aquí formularemos.

2.4.2 Ámbito de actuación

En concordancia con lo antes expuesto, el planteamiento que aquí tendrá lugar no es asimilable al del diseño de un programa para una asignatura específica en el ámbito de la enseñanza formal, como pueda ser una materia en bachillerato (algo que sería de mucho interés para los alumnos cuyos itinerarios apuntaran a estudios universitarios donde la imagen sea un elemento clave), sino que se trata de una propuesta genérica cuyo destinatario es el conjunto de la ciudadanía.

Nuestro proyecto se encuentra en lo referido a su impartición fuera de las enseñanzas regladas, sin embargo su producción y distribución o difusión si puede tener origen en ámbitos académicos formales. En los últimos años se ha verificado un crecimiento de la oferta formativa denominada *MOOCs*. Este acrónimo que proviene de la expresión en lengua inglesa *massive open online course* y que en español podría traducirse por: curso en línea masivo y abierto. La recientemente iniciado oferta de *MOOCs* aprovecha Internet para ofrecer cursos en línea de forma abierta y gratuita desde plataformas académicas. Este tipo de oferta deriva de las nuevas prácticas derivadas de la filosofía de liberación del conocimiento con el propósito de llegar a públicos más extensos.

En busca de un contexto dónde desarrollar nuestro plan educativo en el que contener los métodos, contenidos y actividades didácticas que proporcionen a la ciudadanía las herramientas para desarrollar la competencia en el área fotográfica, concretando planes específicos en las enseñanzas regladas de secundaria y adultos además de las enseñanzas no regladas, una solución contextual, que nos brinda la nueva coyuntura tecnológica es el desarrollo de una nueva enseñanza a distancia. Manuel Area señala:

En la actual, con el desarrollo de nuevos sistemas y tecnologías de información digitales, la Educación a Distancia está alcanzando un papel relevante en la oferta formativa de los países occidentales existiendo, incluso, instituciones educativas y empresas que desarrollan su actividad educativa exclusivamente a través de Internet. Esta nueva modalidad formativa de enseñanza-aprendizaje a distancia mediante las tecnologías digitales es conocida como “e-learning” (Area, 2005, p. 190).

Estas alternativas se han consolidado ya en numerosos contextos y comienzan a desarrollarse en muchas áreas de conocimiento ante la ausencia de propuestas formales y específicas por parte de las instituciones. La tradicional exposición magistral del docente, tan ligada a la enseñanza clásica, evoluciona hacia exposiciones sintéticas, concisas y dinámicas susceptibles de ser contenidas en clips de video. Son cada vez más frecuentes también, los contenidos expositivos bajo estos formatos de videotutoriales contenidos en canales de *youtube* (c.f. *youtube*, *web*) de manera informal o en las propias páginas web de universidades e instituciones regladas. Muchos de estos docentes-productores de contenidos que ejercen su actividad de forma independiente, y en ocasiones de manera altruista, se convierten en auténticos *start system* para los jóvenes usuarios de Internet. Esta metodología de enseñanza se encuentra a medio camino entre la clase expositiva tradicional y las nuevas concepciones educativas contemporáneas donde el educando “debe ser un sujeto activo y protagonista de su propio proceso de aprendizaje” (Area, 2005, p. 161), dado que el alumno decide que exposición de contenidos quiere recibir, configurando él mismo la estructura de su programa de aprendizaje en función de su contexto y necesidades.

El papel del docente, tanto en las enseñanzas regladas presenciales como en los contextos interactivos de la red es el de conductor, tutor y guía en el aprendizaje del alumno ante la inmensa información que se puede contener en un programa educativo o que se enmarca de forma general en Internet.

Estos contextos son una tendencia de éxito en el ámbito anglosajón e incipientemente en el resto de Europa aunque parece que pudieran chocar de forma frontal con las concepciones académicas tradicionales bien arraigadas hasta no hace mucho tiempo. Se produce una emancipación del ciudadano-alumno de los sistemas educativos cerrados. Nos encontramos ante una evidente crisis político-social tanto en nuestro país como en general en toda Europa, dónde los pilares elementales y tradicionales de lo público son atacados de forma sistemática: la enseñanza se encuentra ya en un evidente proceso de privatización. Nuestros políticos gobernantes, ceden ante las presiones de la

economía de mercado dando paso, como señala Bautista: “a una ideología que defienden abiertamente la formación como un componente más o subsistema social que debe regirse por las leyes del mercado y sometido a las necesidades del sistema productivo” (Baurista, 1998, pp. 29-46). Con esta coyuntura es fácil pensar como señala Area que:

La actividad educativa, en consecuencia, ha entrado en un proceso de cosificación, convirtiéndose en una mercancía, en un producto comercial. Cada vez existe una mayor oferta de servicios educativos por los que ha que pagar para acceder a los mismos (Area, 2005, p. 165).

En esta encrucijada entre los intereses económicos, la crisis política e ideológica y el desarrollo tecnológico debemos ubicarnos para encontrar una fórmula que facilite al ciudadano acceder a unos recursos que le permitan desarrollar su competencia en la producción y comunicación a través de la fotografía.

2.4.3 Metodología

Como se ha señalado en el subepígrafe destinado a la formulación de la hipótesis, esta investigación ofrece un trabajo complejo dedicado a la elaboración del marco teórico conceptual, ya que dicho marco será el que permita discernir el escenario en el cual la propuesta educativa formulada en la tercera parte de esta tesis puede inscribirse. Por tanto, de un lado, la metodología no se plantea en términos empíricos de metodología de descubrimiento sino de construcción teórico-conceptual. Esta investigación desarrolla una metodología orientada a la obtención de valoraciones cualitativas, utilizando por medio del uso de fuentes especulativas y de la observación directa del sistema relacional de los medios. En cuanto a la formulación teórico conceptual se ha empleado un enfoque comparativo de los estudios antropológicos, sociales, técnicos e históricos. En cuanto al apartado destinado a la propuesta educativa no formal, que constituye el trabajo empírico de esta tesis, se trata de plantear alternativas pedagógicas sirviéndonos de los nuevos medios con sustento en planteamientos educativos y didácticos enunciados en el cuerpo teórico de esta investigación tales como: aprendizaje activo y docente como guía, y también la atención a los nuevos planteamientos críticos y aquellos que se focalizan en el valor del aprendizaje por descubrimiento práctico. Por tanto, la metodología general del proyecto que se formula en lo que a sus aspectos educativos se refiere, tal como adelantábamos en la introducción de esta tesis, está basada en el aprendizaje práctico, en la adquisición de conocimientos de forma empírica y en el aprendizaje significativo con una fuerte interacción entre contenidos teóricos y prácticos, en un permanente desarrollo de investigación-acción.

Según señala Angel I. Pérez Gómez, Catedrático de Didáctica en la Universidad de Málaga en la introducción de la obra *La investigación acción en educación*, de John Elliot (2010), existe clara asintonía entre las ideas de Elliot con las hojas de ruta y planteamientos generales que las reformas educativas en curso promovidas por el Estado español pretenden proyectar a corto plazo. El planteamiento metodológico de nuestra propuesta significaría la aportación de conocimientos, ideas e instrumentos que permitan al alumno desarrollar sus propios objetivos personales, latentes e intrínsecos en el nuevo papel de ciudadano prosumidor, operador activo y productivo y emisor de contenidos icónicos y fotográficos. Pérez Gómez señala:

En la práctica educativa no hay actividades independientes que adquieran su sentido en función del objetivo extrínseco que pretenden alcanzar. Por el contrario, el significado intrínseco de las tareas, e intercambios en los que se implican a los alumnos, es el que va definiendo paulatina pero progresivamente el sentido y calidad del desarrollo de los diferentes aspectos de su personalidad. Cuando los alumnos gestan su tiempo en la realización de actividades y en el aprendizaje de contenidos en los que no encuentran el sentido propio sino como instrumentos para la adquisición de objetivos más o menos lejanos (pero en cualquier caso espúreos desde su perspectiva) se están “forando”, están consolidando una forma de concebir la realidad y su intervención en ella como meros instrumentos al servicio de fines y objetivos impuestos de modo más o menos sutil desde fuera (Elliot, 2010, p. 11).

Los planteamientos de Elliot en cuanto a la investigación-acción en el contexto del aula y el contexto educativo tradicional pueden extrapolarse al contexto virtual y al alumno no presencial, siendo el docente un interventor reflexivo y flexible que incorpora o modula y adapta sus estrategias a los actores de su contexto de enseñanza-aprendizaje, huyendo de los modelos sistémicos donde priman los resultados homogéneos, en definitiva una suerte de pseudoproducto, muy alejados de la razón de ser y de la esencia de nuestras intenciones didácticas. Citando de nuevo a Pérez Gómez:

La traslación de los valores desde los procesos de productos, la primacía de los resultados observables, la separación de los medios y los fines así como la justificación ética de los medios en virtud del valor de los productos son, a mi entender, las manifestaciones más evidentes y sutiles en la actualidad del principio de alienación humana. Este principio se aloja en la concepción instrumental de la vida del hombre y se refleja en el modelo tecnológico de investigación educativa, obsesionado por la eficiencia y la productividad observable y cuantificable.

El modelo proceso-producto de investigación didáctica así como la concepción instrumental de la planificación de la enseñanza por objetivos operativos más o menos explícitos son las manifestaciones más escandalosas de esta ideología de la alienación (Elliot, 2010, p. 11).

Con nuestra propuesta programática pretendemos establecer un marco de trabajo y reflexión gracias a los recursos que se presentan en la misma. Más que plantear un sistema de programación didáctica convencional para un contexto definido, lo que pretendemos es facilitar con la propuesta práctica una serie de recursos que faciliten el acceso al ciudadano al medio fotográfico como herramienta con la que poder desenvolverse de forma autónoma, fomentando por otro lado la competencia de aprender a aprender.

Dado que nuestros destinatarios pueden pertenecer a entornos y tener características diversas, no definimos un escenario de actuación preciso como se haría en el ámbito de educación formal donde se explicita a qué etapa de la escolarización se refiere, porque en este caso los destinatarios son el conjunto de los prosumidores, con un nivel de competencia insuficiente en torno al medio fotográfico tanto en lo que se refiere al desarrollo de sus propuestas creativas, al manejo del lenguaje visual y fotográfico así como en lo relativo a su capacidad de decodificación y consumo crítico de productos icónicos.

La propuesta tesis se plasma en un conjunto de conceptos, recursos y métodos de actuación que tienen también la cualidad de ser potencialmente redefinibles, adaptables y aplicables en contextos concretos ajustando aquellos aspectos que oportunamente se considere adecuar.

La dinámica general de los sistemas educativos contemporáneos basados en el actual marco europeo donde la renovada figura de un educando activo y de un docente flexible que toma el papel de tutor o guía en sus procesos de aprendizaje, determina los nuevos derroteros educativos. En la universidad española se introducen estas innovaciones metodológicas con el plan Bolonia reestructurando la práctica docente por medio de una parte expositiva, muy próxima a las clases magistrales y de una parte empírica donde se plantea el laboratorio práctico en que el alumno desarrolla y despliega sus experiencias, sus conocimientos en un proceso de aprendizaje significativo. Los contenidos en estas nuevas metodologías se facilitan a través de bibliografía y fundamentalmente a través de clases magistrales bajo el formato de la exposición de contenidos por parte del profesor, apoyado generalmente en materiales audiovisuales. Un proyecto de la naturaleza de nuestra propuesta, si tenemos en cuenta los

actuales soportes que proporciona Internet, podría quedar bien enmarcado en el uso del *e-learning* y de los novedosos *MOOCs*. Los contenidos expositivos se registrarían en forma de vídeos mientras que el desarrollo práctico podría concretarse en forma de guiones de trabajo similares a los que sugerimos en la *Propuesta práctica de actividades* en esta tesis doctoral.

En cualquier caso, como exponíamos con anterioridad, nuestra pretensión es crear un marco programático y proponer una serie de recursos que puedan emplearse en diferentes contextos o servir de referencia para articular programas en ámbitos concretos.

antecedentes _____ y fuentes manejadas

Hasta el presente los estudios vinculados al ámbito de la fotografía se han desarrollado generalmente desde un prisma histórico, técnico, práctico o social del sistema. La idea germinal de esta investigación es elaborar un documento donde se reflexione sobre estas problemáticas desde un punto de vista actual de forma comparativa y relacional con el objeto de exponer consideraciones formativas actuales.

Las fuentes fundamentales que empleamos en la primera y segunda parte de esta tesis son referentes clásicos, fundamentales en el estudio de la historia de la fotografía, tales como Beaumont Newhall, Marie-Loup Sougez, Ian Jeffrey o Susan Sontag que nos permiten establecer esta relación entre el pasado y el presente del medio y de su uso social. De este análisis se destila el punto de partida que definirán nuestros objetivos en la tercera parte del proyecto.

Al finalizar tanto la primera parte como la segunda parte de la tesis presentaremos un epígrafe a modo de conclusiones, denominado *Estudio*, en el que nos referimos a textos de referencia que pivotan en torno a la naturaleza del medio y a las formas estéticas que la fotografía va adquiriendo a lo largo del tiempo. Podemos citar algunas de estas fuentes empleadas: *El acto fotográfico* de Philippe Dubois, *La fotografía Plástica* de Dominique Baqué, *Un arte medio* de Pierre Bordieu, *La confusión de los géneros* de Valerie Picaudé (2001), entre otros, con el fin de iluminar las formas de definición de las estéticas de lo fotográfico, la conformación de los cánones, estereotipos y códigos así como la gestación y desintegración de los géneros en el ámbito fotográfico.

En la tercera parte de la investigación manejaremos textos que permiten reflexionar en torno a la cuestión de la educación o aprendizaje de la imagen y la fotografía, y su uso en el contexto contemporáneo, su didáctica, algunos textos que emplearemos como referencia serán: *La imagen* de Jaques Aumont, *La realidad manipulada* de Doelker, *El poder de las imágenes* de

Freedber, *Fotografía y verdad* de Joan Fontcuberta, *Servirse de la imagen* Jordi Pericot, *Lectura de la imagen* de Lorenzo Vilches, *Paisajes de la forma* de Zunzunegui o *Creatividad* de Criskszentmihalyi entre otros. Y en relación a los aspectos relativos a educación mediática se usarán autores de referencia como Ferres (2000), Aparici (1990), Matilla (2004), entre otros.

Por otro lado quisiera señalar que en cuanto al uso de figuras en la investigación hemos empleado fundamentalmente imágenes las cuales constituyen un elemento imprescindible en la construcción de nuestra argumentación. Hemos decidido ubicar las imágenes contenidas en la tesis intratexto en lugar de agruparlas en un anexo final para una mayor comodidad del lector. Las imágenes son como decíamos un elemento clave en nuestro discurso ya que aluden a los aspectos técnicos, estéticos, pragmáticos y conceptuales a los que se refiere el texto y desconectarlos del mismo en un anexo podría ir en perjuicio del lector. En cuanto al formato de citación, si bien en el modelo APA se considera un elemento a reseñar a pie de fotografía la fuente de dicha imagen, para evitar la sobrecarga de información en las figuras, y como consecuencia de encontrarse éstas en el propio texto, estos datos quedan contenidos en las referencias de imágenes que se hallan al final del documento en el epígrafe titulado *Índice de imágenes*, donde se indica tal como se exige en las normas APA 6, además del autor, fecha, título y descripción de la figura ya reseñados en los pies de fotografía, la fuente, fecha de consulta y naturaleza de la figura.

3.1 ALGUNAS TESIS DOCTORALES PUBLICADAS EN ESPAÑA CON TEMÁTICA AFÍN

También queremos hacer referencia a tesis doctorales que manejan cuestiones en torno al ámbito de lo fotográfico e intentaremos destacar qué aspectos aporta el presente estudio con respecto a los mismos.

En este sentido, en la Universidad Complutense, por poner algunos ejemplos, podemos destacar estudios como el de Eduardo Rodríguez Merchán, (UCM, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 1992) *La realidad fragmentada: una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*, dirigida por Mariano Cebrián Herreros. Plantea un estudio de la fotografía desgranando cuestiones formales y semióticas en su uso en el ámbito informativo. Elabora un recorrido histórico y un estudio evolutivo de la imagen en el contexto de la prensa escrita.

Otro de los estudios que merece mención ligados a estudios de lo fotográfico es la investigación de María José Redondo: *El objeto fotográfico: la fotografía como representación*, dirigida por Joaquín Perea González (UCM, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1994). Este estudio analiza el proceso de creación de la fotografía en el ámbito artístico definiendo los elementos que la configuran como representación de un objeto.

Muchos de los estudios presentan un análisis exhaustivo sobre un determinado género fotográfico en una etapa histórica acotada, podríamos destacar trabajos como los de María del Mar Marcos Molano: *Estética de la fotografía publicitaria en España: 1975-1995*, dirigida por Santiago Sánchez González (UCM, Ciencias de la Información, 1996) o *Historia de la fotografía de moda: (aproximación estética a unas nuevas imágenes)* de M^a Concepción Casasús Quirós (UCM, Geografía e historia Dirigida por Antonio Lara García, 2002).

Otros estudios del mismo tipo al presente documento indagan sobre los diferentes estilos, etapas y autores en el ámbito de lo fotográfico. Tesis como la de Nieves Sánchez Garre dirigida por Juan Ignacio Hernáiz Blázquez: *Evolución de la fotografía a través de la obra de Lewis Carroll: Alicia en el país de las Maravillas y a través del espejo*, (UCM, Madrid, 2003) plantean visiones sobre el tema que nos ocupa desde contextos concretos como fue la época victoriana desde los ojos de Lewis Carroll.

Existen aproximaciones al ámbito de lo educativo desde la técnica como la tesis de María del Carmen Moreno Sáez, (UCM, F. Bellas Artes, 2004, Drs. Manuel Sánchez Méndez, Carmen Van den Eynde Collado y Manuel Hernández Belver) *Técnicas fotográficas alternativas - nuevas tecnologías y sus posibles aplicaciones pedagógicas* donde se realiza un estudio cuantitativo sobre la situación del momento de los estudios de fotografía en centros de secundaria y se indaga sobre los motivos de su desarraigo pese al interés de docentes y alumnado. Se elaboran prácticas para estos contextos donde se aproximan el incipiente desarrollo de las T.I.C. del momento con procesos de captura y tiraje decimonónicos.

Otra tesis del mismo año 2004, *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*, de Gabriel Mario Vélez Salazar y dirigida por Aurora Fernández Polanco, indaga sobre el proceso fotográfico desde el punto de vista de la voluntad (*control basado en el deseo*) del operador y consumidor de fotografías, vinculándolo a lo mágico y al sistema como mediador de lo ritual. Otras investigaciones como el de María Victoria Legido García, (UCM, Madrid, 2008): *Muerte de la fotografía referencial; de la imagen fotográfica como representación a la imagen*

fotográfica como herramienta discursiva, también dirigida por Joaquín Perea González indagan sobre los aspectos ligados al valor representativo, funcional y genérico del sistema y del enfoque de este ámbito de usuarios e investigadores. El eje del estudio es el aspecto referencial o no de lo fotográfico, cuestión conceptual y formal, que comienza a calar en ámbitos no académicos.

Otro interesante trabajo es el centrado en la fotografía de difuntos en la tesis de Virginia de la Cruz Lichet: *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (Siglos XIX y XX)* dirigida por Estrella de Diego Otero (UCM, Facultad de Geografía e Historia. Madrid, 2009). Si bien se trata de una aproximación antropológica a la cuestión del retrato de difuntos conecta frontalmente con la naturaleza barthesiana de la imagen fotográfica.

Afin a esta temática hemos encontrado un interesante proyecto de fin de máster, *Análisis forense de imágenes de móviles mediante el uso de metadatos* de David Manuel Arenas González, dirigido por Luis Javier García Villaba (UCM, Facultad de Informática, 2011).

Estudios como el citado prueban la evolución del sistema hacia un desarrollo del archivo fotográfico como un contenedor de información más amplio que el estrictamente icónico, algo que coincide transversalmente con algunos aspectos de nuestra investigación. En el estudio de David Manuel Arenas se hace referencia a este tipo de datos contenidos en el archivo fotográfico digital, el más común el Exif. Estos archivos pueden aportarnos información como por ejemplo el tipo, marca o modelo del dispositivo con el que se ha realizado la imagen, parámetros técnicos empleados en la captura, como focal, apertura de diafragma, sensibilidad, etc, localización GPS, fecha, hora, autor, mensajes escritos con información sobre los derechos de publicación de la imagen, contacto, web del autor, etc. En nuestro estudio nos acercamos a estos nuevos derroteros de la evolución del sistema fotográfico ya que podrá ser uno de aspectos que evolucione en los sistemas post-fotográficos. Quizá en un futuro próximo, si se provee de los sensores y mecanismos adecuados a los dispositivo¹, la imagen pueda ser complementada al incluirse sonidos, olores, comentarios a viva voz, etc.

Otro texto de 2012 es la investigación de Rafael Cos López: *Cobertura fotográfica y representación de la II Guerra Mundial en la prensa gráfica española* dirigida por Félix del Valle Gastaminza. Se trata de un recorrido histórico sobre el uso de la fotografía por parte de la

¹ La práctica totalidad de cámaras réflex digitales al ser capaces de grabar vídeo en HD están provistas para tal fin de micro para la grabación del audio.

prensa española del conflicto de la Segunda Guerra Mundial. En el texto se reflexiona sobre cuestiones relevantes como la polisemia de la imagen, la relación entre imagen y el texto en el ámbito de la imagen documental y de prensa, focalizando sobre las tendencias políticas de las publicaciones españolas de la época.

María Isabel Castro Díaz en su tesis *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística* (Dirigida por Mariano de Blas Ortega, UCM, 2012), indaga sobre los lenguajes de los nuevos medios fotográficos, revisando exhaustivamente los distintos contextos, de la fotografía escenificada, o con vocación narrativa, lo que denominan “fotodrama”. Aunque en el recorrido histórico que plantearemos en la primera y segunda parte se presentan autores que focalizan su obra en la puesta en escena, este no será un elemento significativo de nuestro estudio.

Juanita Bagés Villaneda, *Metáfora e imagen fotográfica*. (Dirigida por José Avello Flórez, UCM, 2012) investiga en su tesis doctoral sobre la relación entre metáfora e imagen fotográfica postulando que la metáfora puede funcionar como puente interpretativo y herramienta proyectiva de los referentes del receptor en la construcción semántica de la imagen fotográfica. En nuestro estudio indagaremos, en su parte final, algunos aspectos afines sobre cuáles son las estrategias de acción para dotar y controlar el significado de nuestras imágenes fotográficas.

Enrique Corrales Crespo en su tesis *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*. (UCM, 2012 dirigida por Luis Castelo Sardina) analiza el punto de inflexión que supuso la propuesta conceptual y formal del pintor y fotógrafo británico en las concepciones y formas de representación del espacio en oposición a los cánones renacentistas que definía la perspectiva albertiniana. Con el pretexto de la profunda reflexión sobre el registro del espacio, el documento indaga sobre el papel de lo múltiple frente a la imagen singular en la representación de la imagen fija.

Jaime Ruas Ruiz de Infante, presenta su tesis *Procesos y métodos digitales aplicables a la gráfica contemporánea. Escanografía: arte a través del escáner*. (Tesis Doctoral dirigida por Carmen Pérez González, UCM, 2013). Si bien es cierto que este estudio queda enmarcado en el ámbito del grabado y la stampa digital, se considera oportuno citarlo ya que como ocurriera en etapa de las Vanguardias artística como por ejemplo durante el dadá, el surrealismo o el

constructivismo, donde el fotograma² y el positivado tradicional se encontraron en los procesos de mestizaje experimentales llevados a cabo en el laboratorio. No dudo que este ciclo se repita en el contexto de la *escanografía* como *rayograma* contemporáneo y su hibridación con la imagen numérica capturada con la cámara.

En 2013, presenta también su tesis Helena Pérez Gallardo (Dirigida por Delfín Rodríguez Ruiz, UCM) donde analiza profusamente el registro fotográfico de arquitectura española en los primeros cincuenta años de existencia del medio, desde su presentación pública el 19 de agosto de 1839 hasta el año 1886 fecha de la muerte del fotógrafo de origen francés, Jean Laurent. Haremos mención y reflexionaremos en este sentido focalizando sobre aspectos más conceptuales, como cuál ha sido, y cuál es en el presente, la relación entre imagen y espacio arquitectónico.

Ana Jiménez Revuelta en su Tesis Doctoral: *La autobiografía en la fotografía contemporánea*. (Dirigida por Mercedes López Suárez y María Victoria Legido García UCM 2013, Facultad de Ciencias de la Información), bajo el eje central de la definición de autobiografía fundamentalmente en el contexto de lo literario, realiza un recorrido analítico sobre la fotografía contemporánea que abarca estas misma estrategias. Esta puesta en relación va definiendo vínculos y contrastes entre los lenguajes literarios y fotográficos llegando a establecer puntos en común a la hora de abordar otros nichos de comunicación como son los lenguajes multimedia, pero sin conceptualizar en su naturaleza. Por otra parte las posibles confluencias con claves identitarias de la fotografía son generalmente escasas lo que en nuestro estudio se afianza con mayor objeto.

La tesis *La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: Vanguardias históricas y contemporaneidad*, (2010) de Raquel Caerols dirigida también por el director del presente proyecto, el Dr. Javier Díez Álvarez, que indaga, como ella misma describe, sobre la relación del binomio creatividad y tecnología. Hilando una reflexión en torno al problema epistemológico que plantea la presencia de lo técnico e instrumental en los procesos creativos, haciendo reflexionar sobre el problema epistemológico que plantea la presencia de los elementos técnicos, instrumentos y tecnología en el proceso creativo y poniendo el acento en los giros relevantes del conocimiento del medio y de los

² Fotograma, rayograma, shadografía... son términos del mismo concepto en función de quien se atribuye su práctica más significativa. Quizá los ensayos operativos más antiguos que se conservan sean los dibujos fotogénicos de H.F. Talbot (1834-39) aunque ya Schulze (1687-1744) cita su experiencia en torno a la década de 1720. Otra autora que emplea el fotograma en la década de los 50 del s. XIX, es la bióloga inglesa Anna Atkins.

aspectos socioculturales como elementos centrales de esta transformación. En nuestra investigación también se indaga de forma particular en el aspecto tecnológico y en las consecuencias que sus giros ocasiona en los usos sociales de lo fotográfico, pero el enfoque de esta investigación tiene como objetivo final focalizar sobre cuestiones relativas a la representación y creatividad en el ámbito de lo educativo.

Por otra parte, en la tesis de José Raúl Pérez Fernández *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico* dirigida por David Pérez Rodrigo, Universitat Politècnica de Valencia, Bb.Aa.), el autor indaga sobre las cuestiones de carácter semiótico del lenguaje fotográfico y del sistema desgranando los aspectos relativos a la codificación e incide en la idea que, en este caso compartimos, de sistematizar los elementos que permiten la significación de la imagen, aunque no se plantea una metodología ni se define un contexto de implantación en un marco educativo. Una pregunta que plantea, y que también manejamos en nuestro estudio como no podría ser de otra manera, es si los usos de la imagen desde el cambio a lo digital y la aparición de las redes ha entrañado un cambio en la fotografía como lenguaje, teniendo en nuestro estudio un mayor significado y comprensión.

Conscientes de que los estudios sobre la fotografía y la imagen son innumerables y que todos ellos manifiestan puntos de partida sobre algún aspecto de la representación icónica, que abarca cuestiones numerosas y dispares, como pueden ser las relativas a la representación del espacio y del tiempo, a lo narrativo de la imagen o a las relaciones entre la imagen fotográfica y el texto, al aspecto semiótico en la comunicación visual, las reflexiones sobre el engranaje entre percepción, realidad y representación y aspectos relativos a la técnica, etc., esta tesis no pretende abarcar una vasto contenido pero sí cruzar muchos de estos asuntos que, en cierta forma, vistas en concordancia nos permiten vislumbrar cuáles han sido, cuáles son y cuáles pueden ser las pautas formales y conceptuales de lo fotográfico en el presente y en un futuro inmediato. El eje del estudio será el carácter de identidad casi inherente al registro de lo fotográfico en la contemporaneidad, particularmente favorecido con las nuevas tecnologías, con el objetivo de establecer cuales serían las pautas que vertebran y faciliten una consistencia crítica en la formalización programática de un estudio de la imagen en el ámbito educativo y su aprendizaje disciplinar en la forja de una competencia ciudadana de lo fotográfico.

marco teórico (primera parte)

4.1 IDENTIDAD, MEMORIA Y FOTOGRAFÍA; RECORRIDO HISTÓRICO

4. 1. 1 Sobre la huella y la sombra. Fotografía sin cámara

Desde tiempos inmemorables el hombre se encuentra en la búsqueda obstinada y obsesionada por desarrollar el sistema de representación mimético perfecto con el objetivo de congelar la imagen especular. Casi de forma innata el hombre se ve en la necesidad de registrar su presencia física de forma automática y mecánica en distintos ámbitos de la vida. Desde los orígenes de la representación prehistórica el hombre deja su huella estampada en las paredes de las cavernas como gesto de su presencia en la tierra. Existe una voluntad de contacto, de puesta en relación entre los mundos externo físico e interno, visual e intuitivo. Estos gestos son una muestra de la existencia de una consciencia de contraste entre el ámbito de lo mental guiado por el pensamiento visual, de la conciencia de punto de vista que es germen de lo que será la subjetividad y, por otro lado, el mundo sensible, de lo físico, del entorno y del espacio, representado por el contacto con el medio a través del conjunto de los sentidos. La huella es un gesto por el cual se manifiesta la voluntad de conectar ambas realidades: la del pensamiento, que apunta a la futura idea de identidad y la de lo sensorial que apunta al hábitat (al lugar y a la materia).

Philippe Dubois recoge la descripción de Georges Bataille explicando la técnica que empleaban los hombres de las cavernas para realizar la impresión de manos sobre la pared de la cueva. En las cuevas de Lascaux, al igual que en las del Castillo (Figura 1), se emplearon técnicas de proyección de pigmento mediante un tubo, a modo de cañón, por la cual la mano que se empleaba como plantilla,



Figura 1. Huella prehistórica en la Cueva del Castillo, Cantabria, Paleolítico.

dejaba una marca negativa sobre la pared, una silueta libre de pigmento. Se trata pues del primer sistema de representación proyectiva, muchos siglos antes de la creación de los sistemas de proyección (imaginaria) ideados por los artistas renacentistas. Como señala Dubois, en todo el sistema ya se presentan los elementos del sistema fotográfico: la pared ejerce como pantalla; la proyección en la que -en lugar de fotones- los rayos proyectivos son trazados por partículas de pigmento.

Los cuerpos físicos quedan representados en el plano con los mismo elementos geométricos que los descritos en la perspectiva albertiniana: foco, rayos proyectivos, punto de vista y plano del cuadro, y la huella negativa, una imagen de contorno convertida por contacto en una suerte de sombra (Dubois, 2008, p. 108).

Citando a Roselind E. Krauss (1997) en torno a esta cuestión:

(...) La imagen como residuo de su creador. Poco importa cómo lo haga, me limito a dejar mi huella. (...) Tras su desplazamiento desde la Edad de Oro en Grecia hasta los albores de la humanidad, el nacimiento del arte no parecía pues depender de una ruptura con el mito de Narciso. Si el ansia de mimetismo abocaba a representar pictóricamente mamuts, caballos y bisontes, no es menos cierto que el propio artista tenía que quedar reflejado (p. 164).



Figura 2. Man Ray. (1930). Rayografía. Mano con interruptor y cable.

Podemos constatar este impulso de registro mecánico indicial tanto en el primitivo hombre de las cavernas (Figura 1) como en el gesto primigenio fotográfico que emana del rayograma de Man Ray (Figura 2).

Cuando el hombre se dispone a tener un primer contacto con un material para la representación, el tacto toma un papel relevante. La fotografía, objeto de esta investigación, no parece a priori un medio particularmente táctil, pero pese a ello, cuando nos iniciamos en el trabajo fotográfico en el laboratorio y comenzamos a experimentar con los materiales

fotosensibles, el primer gesto, casi automático, que toda persona hace para testar el comportamiento de un papel fotográfico es poner su mano sobre el soporte y exponerlo en la luz de la ampliadora. Dejar nuestra huella en la materia es un impulso primigenio donde nuestra subjetividad quiere proyectarse en lo que parece ser un encuentro emocional con lo físico.

Algo que es conocido por el hombre desde los tiempos de las cavernas es que un sólido opaco sobre las superficies de su entorno al ser iluminado convenientemente proyecta sombras.

El hombre era consciente de que la única forma de capturar la volátil forma proyectada era utilizando un útil gráfico capaz de registrar su perímetro, interviniendo así sobre la materia.

Quizás el azaroso crepitar del fuego rasante de la caverna proyectara siluetas de las categóricas formas conocidas que eran matizadas y fijadas por el tacto engrasado e impregnado por la sangre y el hollín en los salientes de la oquedad.

Plinio el Viejo relata el mito del origen de la pintura en su Historia Natural,

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara (...). Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia (...). De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre.

Así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba sólo un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y esa es la etapa que perdura hasta hoy. (...). La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. (...).¹

Mucho tiempo más tarde, con el descubrimiento de los materiales fotosensibles, la huella puede quedar registrada sin necesidad del contacto, la marca o el depósito matérico sobre el soporte físico. Este proceso de fotografía directa sin cámara fue lo que en el siglo XX se llamó fotograma². Algunos autores acuñaron nuevos términos para denominarlo, por

¹ Plinio El Viejo (Cayo Plinio Cecilio Segundo). *Naturalis Historiae*, Liber XXXV. Libro XXXV. En: *Lacus Curtius*.

² Se denomina de forma genérica fotograma a la fotografía realizada sin cámara, ubicando los elementos a fotografiar sobre el papel fotosensible, no confundir con su término homónimo en el cine.

ejemplo Man Ray (1890-1976) lo llamó “Rayograma” o Christian Schad (1894-1982) “Schadografía”, etc. y durante el siglo XIX W.H. Fox Talbot lo llamó “Dibujos fotogénicos”.

Técnicamente el proceso es el siguiente: sobre un soporte, normalmente papel, se aplica una emulsión de haluros de plata (suele ser nitrato de plata o cloruros, bromuros, clorobromuros de plata, sales de plata)³. Generalmente estas partículas se hallan en suspensión en una gelatina para poder ser aplicadas con una brocha o rodillo. El papel sensibilizado se reserva en un lugar estanco para su secado. Estas emulsiones, al ser ortocromáticas, también permiten trabajar con luces inactínicas, generalmente lámparas rojas. Una vez seca la emulsión sobre el papel, se ubican elementos con distinto grado de opacidad o traslucidez y se aplica luz sobre el conjunto. Los rayos luminosos proyectan luces y sombras sobre el papel fotosensible y estas activan los haluros de plata de la emulsión.

La imagen que se genera en esta acción es invisible y así se forma lo que se denomina imagen latente. El soporte expuesto, siempre en la oscuridad o bajo una luz de seguridad, se procesará en un baño revelador que provocará de forma inmediata el proceso químico de reducción por el cual las sales de plata estimuladas de la imagen latente se convertirán en plata metálica negra, ya visible a nuestros ojos. Se generará una mayor cantidad de cristales de plata metálica y, por tanto, una mayor densidad del negativo en las áreas donde haya sido mayor el grado de exposición a la luz. La densidad es proporcional al tiempo de exposición y/o al grado de intensidad luminosa.

Es en este preciso estadio del proceso donde tanto químicos como estudiosos de la fotoquímica han quedado trabados. En esta fase del proceso sobre el papel o soporte están conviviendo dos materiales de muy distintas naturalezas. Las sales de plata que se acaban de reducir, que son estables, y los haluros de plata de las áreas de la imagen que no han sido expuestas a la luz, que no han podido sufrir el proceso de reducción a metal. Estos haluros son inestables dado que si incide la luz sobre ellos se iniciaría el proceso de reducción a plata metálica, convirtiendo toda la superficie del soporte en una homogénea superficie de plata sin huella alguna de los objetos de la primera exposición. La cuestión es determinar un estadio del proceso intermedio antes de la exposición de la imagen a la luz para ser

³ A finales del S. XIX también se usaban otros metales como el platino en las platinotipias habituales en las copias pictorialistas. Esto proporcionaba una gama tonal muy rica y neutra con valores de negro de gran profundidad y calidad aterciopelada. El proceso se basa en la fotosensibilidad de las sales férricas y en la posterior reacción de éstas sobre sales de cloroplatino. Aunque especialmente estable, este proceso fue cayendo en desuso por el altísimo coste de estos metales, dejándose de fabricar durante la primera guerra mundial. Fue propuesto por William Willis en 1873.

observada en el que se destruyen los haluros de plata de las zonas no expuestas. En una imagen realizada sin cámara, las huellas blancas y grises con menor densidad son el producto del registro de las áreas de sombra que han arrojado los objetos sobre el papel fotosensible antes de la exposición, traduciendo también en la representación que los objetos registrarán sobre el papel menor incidencia lumínica cuanto mayor sea la opacidad, quedando menos haluros activos y por tanto reduciéndose una menor cantidad de plata metálica en la huella fotográfica (Figura 3).

Se da una hibridación entre el fotograma que alude a su referente mismo en forma, proporción y tamaño y que por tanto pone en evidencia el contacto “carnal” de la imagen con su referente, y la imagen fotográfica homotética, proyectiva, que alude a la forma y proporción. Sin embargo no es así en lo relativo a su tamaño lo que le reporta una cierta distancia y desconexión con su referente. Esto puede ser útil en el campo explicativo para señalar ciertas pautas de la confusa diferencia popular existente entre realidad e imagen, si bien el fotograma es un plano parcial de simetría entre ambas realidades.

La imagen rayográfica que nos acerca a la síntesis de las cosas, las convierte en perímetros, en secciones nos permiten el análisis de los objetos. Es una especie de pre-radiografía, quizá en 1896 el físico alemán Wilhelm Röntgen⁴ pensara: ¿y si consiguiéramos una radiación lo suficientemente potente como para ver el interior de los objetos? En efecto cuando se acerca la punta de los dedos a una fuente de luz se ve, que en cierta forma, la carne humana como si fuera traslúcida (Figura 4).

Durante un largo periodo de tiempo quedó por resolver el problema del fijado de la imagen, es

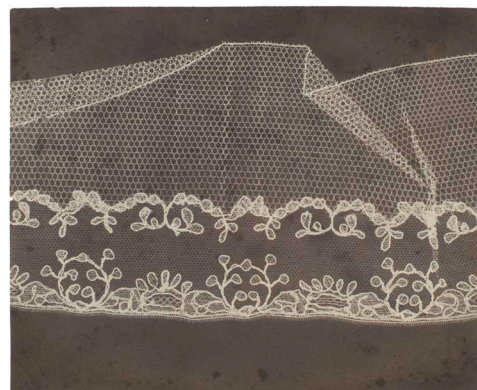


Figura 3. Fox Talbot, W. H. (1845). *Lace*. Calotipo, fotografía sin cámara de puntilla bordada.



Figura 4. Röntgen, W. (1890). Radiografía de mano.

⁴ Parece ser que el descubrimiento de los rayos x fue accidental al experimentar con un tubo de rayos catódicos.

decir: hacerla estable ante la luz para su observación pública para poder así completar el proceso fotográfico. En 1819 John Herschel descubrió la forma de fijar las sales de plata con sal común, hiposulfito de sosa, pero no pensó en su aplicación fotográfica pese a que conocía los experimentos fallidos de Wedgwood y Davy (Sougez, 2004, p. 27).



Figura 5. Newton, H. (1994). *Pié*. Copia fotográfica a partir de radiografía.

En este sentido, Helmut Newton realiza en 1994 una fotografía hecha a partir de una placa de RX consiguiendo aludir, a través de la plástica del fotograma, al registro de la materialidad física de los objetos, con lo propio de lo corpóreo que denotan los rayos x (Figura 5).

El fotograma es una técnica que sigue viva, así en nuestro país tenemos como referencias contemporáneas y activas a Julio Álvarez Yagüe o Tomy Ceballos que emplean esta forma plástica como lenguaje. Con la era digital y la crisis comercial de los materiales fotoquímicos, que ya es un hecho, es previsible que la fotografía sin cámara derive en el uso de periféricos de registro

contemporáneos como los escáneres, las fotocopadoras, etc. aunque sin despreciar un posible retorno a los materiales fotosensibles en forma de emulsión líquida.

4.1.1.1 Dibujo y pintura

Es reconocido que la fotografía surge como consecuencia de la búsqueda de un sistema de representación más objetivo y mecánico que el que ofrecía la pintura. El deseo de encontrar un sistema hiperrealista queda reflejado de forma literaria mucho tiempo atrás en escritos anticipatorios como escribe Marie-Loup Sougez en su *Historia de la fotografía* haciendo alusión al novelista Tiphaigne de la Roche (1729-1774) que describe en su novela de ficción *Giphantie*, escrita en pleno siglo XVIII, un proceso fotográfico tal y como lo entendemos en la actualidad (Sougez, 2004: 14). Román Gubern (1999) hace una referencia en su texto *Del bisonte a la realidad Virtual* a la fantasía milenaria de una realidad virtual

(...) La bella leyenda del pintor chino retenido en palacio por el emperador, quien para escapar pintó con gran exactitud un paisaje de su provincia natal, se introdujo en él y se

perdió en el horizonte, en una curiosa premonición de nuestra realidad virtual (Gubern, 1999, p 63).

El realismo en la representación es un hecho que impresiona al hombre desde tiempos inmemoriales. La ilusión de realidad puede ser más emocionante que la propia realidad. Esta cuestión es evidente en muchos ámbitos de la vida donde la apariencia es más importante que la propia realidad.

Desde las primeras manifestaciones artísticas, el gesto de re-presentar busca una recreación mimética del referente representado. Esta pulsión icónica es paralela a otras formas de representación de carácter más intuitivo y mágico donde el simbolismo y lo ritual priman sobre la recreación mimética. Podemos constatar esta voluntad de virtualidad en sus formas más primitivas en las representaciones pictóricas de las cuevas de Altamira donde el volumen natural de la roca se presenta como haciendo alusión a las formas anatómicas del animal representado. Esta senda de investigación en busca del máximo grado de iconicidad⁵ lleva al hombre a procesos tales como la fotografía estereoscópica desarrollada en la década de los 50 del siglo XIX a partir de las indagaciones de Sir Charles Wheatstone en torno al fenómeno de la estereoscopia en 1838.

Sir Davide Brewster fue quien ideó un primer sistema de registro fotográfico estereoscópico tan sólo cinco años después de la presentación de la daguerrotipia. Esta sorprendente y temprana incursión de los fotógrafos pioneros en la búsqueda de la representación del relieve o, al menos, de la creación de la ilusión de tridimensionalidad en un soporte bidimensional tiene lógica ya que la otra quimera en el horizonte de investigación de la representación era la del registro de la imagen cinética, es decir, poder idear un sistema capaz de provocar la ilusión de movimiento. Esta cuestión, sin embargo, quedaba fuera del alcance de los primeros operadores dada la necesidad del empleo de materiales capaces de registrar el instante, cosa que la tecnología fotográfica no logró alcanzar hasta la llegada de los gelatino-bromuros. Así primero se conquistó el registro del espacio, luego fue el del tiempo.

Hoy constatamos que esta búsqueda de lo virtual ha ido más allá y la estereoscopia fotográfica primitiva evolucionó incorporando la ilusión del movimiento que proporciona el

⁵ Abraham Moles expone que el nivel máximo de iconicidad quedaría representado por el referente físico mismo, de ahí nuestra hipótesis de esta voluntad de representación virtual.

cine y otros avances que van por ese camino como, por ejemplo, el desarrollo de sonidos envolventes. Aunque parezcan ambos hallazgos de nuestro siglo, asuntos tales como la síntesis auditiva que lleva al registro y emisión del sonido estereofónico ya habían sido investigados por Leonardo a partir de los estudios de Euclides o Galileo. Los caminos de la representación virtual se ramifican y evolucionan hacia otro tipo de tecnologías como el holograma (proyecciones tridimensionales) descubierto a mediados del siglo XX por Dennis Gabor. Lo cierto es que las soluciones técnicas para el registro de lo tridimensional fueron muy tempranas pero quedaron estancadas durante prácticamente un siglo, así el procedimiento de visión binocular basado en imágenes estereoscópicas y gafas de lentes de cristales con colores complementarios, *anaglyphe*, patentado por Louis Ducos du Hauron en 1891, era estrictamente el mismo sistema con el que en los años ochenta del siglo XX se obtuvieron las primeras experiencias de tridimensionalidad, en el cine y en la televisión. Hoy en día, aunque el sistema *anaglyphe* de dos lentes de colores ha evolucionado en lentes polarizadas, el principio es el mismo siendo un sistema incómodo e inoperativo para personas con problemas de visión y poco práctico. Llama la atención que las últimas propuestas para los nuevos televisores sean los de pantalla curva⁶, un avance que facilita la visión de los formatos panorámicos. Lo cierto es que estas innovaciones parecen beber del mismísimo diorama de Daguerre, resultando francamente sorprendente el contraste en cuanto al nivel de creatividad e innovación que despliegan los investigadores y operadores de la fotografía decimonónica con respecto a los actuales.

Ciertamente existe ya una larga historia en la que es posible observar y constatar la búsqueda humana de lo mimético. Las formas de representación, gramáticas, estilos y los desarrollos tecnológicos dan cuenta de ello.

En cierta forma la ilusión es la máxima expresión de la dramatización de la imagen. Como afirma Martín Barbero (2002, p. 94): “Porque no hay acontecimiento sino es dramatizado en una escena pública”.

El hombre, ser gregario y empático por naturaleza busca la seguridad de la aprobación del grupo y experimenta cierto gozo al compartir en el asombro colectivo. La ilusión en la percepción consciente, colectiva, participativa y simultánea de lo enfático nos lleva, como veremos, al registro de espacios y acontecimientos espectaculares con el fin de documentar dramáticamente nuestra existencia.

⁶ Samsung presenta en junio de 2014 el primer televisor Curvo UHD.

Con el espíritu moderno, surge en la nueva sociedad burguesa ilustrada una necesidad por representar. El dibujo se presenta como una herramienta más de conocimiento en cualquiera de las incipientes áreas del saber que se desarrollan en los albores del siglo XIX. La biología y la naturaleza, la antropología, la arqueología, el viaje son ámbitos de conocimiento donde se hace imprescindible un sistema de representación. Se convierte en una herramienta importante, especialmente en un tiempo donde se inician las colonizaciones políticas, comerciales y culturales. La idea del viajero y el turista son el paradigma del hombre moderno.

Newhall cita a Talbot que explica sus impresiones tras los fracasados intentos de dibujar:

Existe, ciertamente, un camino real hacia el Dibujo, y uno de estos días, cuando sea más conocido y mejor explorado, será probablemente muy frecuentado. Ya diversos aficionados han dejado de lado el lápiz y se han provisto con soluciones químicas y cámaras oscuras. Estos aficionados en especial, y no son pocos, que encuentran difíciles de aprender y de aplicar las reglas de la perspectiva -y que sufren además la desgracia de ser perezosos-, prefieren usar un método que les ahorre todo contratiempo hablado (Newhall, 2002, p. 45).

El problema del uso de sistemas de representación no automáticos como la pintura, el dibujo o el grabado estriba en su control. Cuando los procesos de aprendizaje en el ámbito de la expresión plástica y visual no se han producido o su desarrollo no ha sido completo durante el proceso de maduración perceptual y conceptual del individuo, se producen ciertas dificultades para la comprensión y producción de imágenes. Cuando no se ha experimentado la plástica en este momento de desarrollo crucial, educando la mirada en las relaciones formales y de proporcionalidad, se hace muy complejo establecer las relaciones lógicas de la forma, la relación del todo con las partes y del todo con el espacio representativo, lo que se viene a denominar en la jerga académica de la plástica como: encaje. Por otro lado cuando no se ha desarrollado suficientemente la destreza manual en la expresión gráfica no se establecen correctamente las conexiones óculo-manuales necesarias para este tipo de representación. Este motivo ha frustrado a gran parte de la sociedad durante décadas y por ello hizo que el hombre indagara en mecanismos que le ayudaran en esta compleja tarea de la representación espacial. Producto de esta búsqueda es la cámara oscura, la ventana de Leonardo, la cámara lúcida, etc.

En este sentido Walter Benjamin escribe:

En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra (Benjamin, 1989, p. 19).



Figura 6. Hyde Wollaston, W. (1830). Grabado de dibujante con cámara lúcida.

En 1807 el científico inglés William Hyde Wollaston desarrolla la *cámara lúcida* (Figura 6) o traducido literalmente de su nombre original “cámara clara” (*chambre claire*). Se trataba de un artificio que requería de cierta pericia para ser manejado. El artefacto consistía en un brazo que sostenía un prisma de cristal a la altura de los ojos del dibujante. Dicho sistema le permitía ver al operador al mismo tiempo en el mismo plano virtual al

plano del papel de su dibujo y al plano de proyección de su modelo, pudiendo, de esta manera, ir perfilando las líneas de las formas que veía. Una especie de acto de representación-realidad virtual que generaba un dibujo homotético al que se proyectaba en la retina del dibujante y, por tanto, una representación que alcanzaba las expectativas de objetividad de autor y espectadores.

Existe cierta frustración humana causada por la dificultad que conlleva la creación de imágenes de forma manual. Esta frustración sigue siendo patente en la actualidad alimentada, además, por el abandono de la expresión gráfica en la educación. Generalmente los estudios de Bellas Artes suelen despertar una cierta añoranza fruto de un objetivo insatisfecho en las etapas escolares por un cierto control del dibujo. En los adultos (y en algunos niños) son comunes expresiones tales como “yo no se dibujar”, o “el dibujo no es lo mío”, etc. El dibujo figurativo implica una cierta destreza y un significativo desarrollo de las conexiones óculo-manuales, lo que requiere de tiempo y dedicación. Quizá por este hecho se produzca esta auto-punición en la actividad del dibujo de miles de adultos. Y en consecuencia, quizá también por este hecho, se produzca este exacerbado interés por una representación fotográfica frente a la gráfica, vista como un lenguaje y práctica inalcanzable.

En la actualidad los sistemas de dibujo se van sofisticando. Muy recientemente, (28 de julio de 2012), la marca japonesa de tecnología Nintendo lanzó el programa de dibujo *New Art Academy* para su consola Nintendo 3DS XL (Figura 7).

La consola al disponer de cámara fotográfica permite la captura de una imagen de lo que se quiere reproducir en una de sus dos pantallas y con la ayuda de una cuadrícula se facilita el encajado del dibujo en la pantalla inferior.



Figura, 7. Consola Nintendo con juego *New Art Academy*.

En cuanto al óleo, esta técnica se comenzó a desarrollar en Europa Septentrional en torno al siglo XV. El óleo permitía a los artistas entrar en el detalle de la representación, definiendo de forma verosímil el comportamiento de los objetos ante el medio físico (Berger, 2002, p. 94).

La pintura tradicional al óleo como técnica revolucionaria y de máximo apogeo queda enmarcada entre el 1500 y el 1900, perdiendo su estatus de técnica mimética por excelencia con la aparición de la fotografía, pero determinando el punto de partida en torno a las formas de ver y representar y condicionando los cánones formales y estéticos del medio fotográfico.

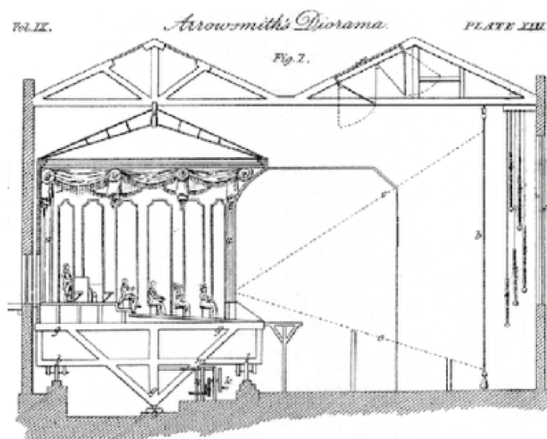
A pesar de ello, el peso del óleo en la tradición fotográfica y en la fotografía contemporánea es patente. A este respecto Berger escribe: “(...) esta tradición conforma todavía buena parte de nuestras hipótesis culturales. Define aún lo que significa para nosotros la semejanza pictórica. Sus normas influyen todavía en nuestro modo de ver temas como paisajes, las mujeres, los alimentos, los dignatarios, la mitología. Nos suministran arquetipos del genio artístico” (Berger, 2002, p. 94).

El óleo permitía en la representación un detalle mimético fascinante, pero las miras eran aún más altas y pronto se avivó en el imaginario colectivo la creencia de la posibilidad de capturar la imagen que reflejan los cuerpos de forma automática. Para alcanzar este tipo de registro tuvieron que confluír en el espacio y en el tiempo dos ciencias: la de la óptica y la de la química.

Esta cuestión de la imagen automática o *aquiropoiéticas*⁷ surgen desde los comienzos de la representación concebida como tal. En concreto hablamos del Santo Sudario y del Lienzo de Verónica, (*vera eikon*, verdadera imagen). Estampaciones que remiten a un prototipo divino siendo en forma y proporción idéntica a su referente (Gubern,1999, p. 54). Podríamos decir que técnicamente podría ser otro antecedente del fotograma.

4.1.1.2 Imagen, espacio y tiempo

En el mismo contexto espacio temporal del desarrollo operativo de la fotografía se realiza con gran éxito en Europa, en particular en París, el Diorama (Figura8). El Diorama consistía en un espectáculo en el cual, a través de diferentes recursos, se animaban cuadros pictóricos estáticos gracias a sistemas de iluminación artificial y de tramoya (Figura 9). Se dotaba a las obras de movimiento, animando la mutación de sus alteraciones morfológicas, imitando los cambios atmosféricos y de iluminación que la naturaleza sufre en su devenir diario o estacional. Se proporcionaba así la ilusión de realidad, de contemplar espacios vivos.



Figura, 8. Sección de perfil del Diorama de París, 1823.



Figura, 9. Daguerre, (1830). Imagen para Diorama (París). Vista de Montmatre.

Niepce lo describía así en una carta a su hijo Isidore, fechada entre el 2-4 de septiembre de 1827:

(...) Nada he visto aquí que me impresionara tanto ni me diera tanto placer como el Diorama. Fuimos guiados en ello por Daguerre, y pudimos contemplar, con toda comodidad, los magníficos tableaux allí expuestos... Nada hay superior a los dos paisajes pintados por Daguerre: uno de Edimburgo, a la luz de la luna, durante un incendio; el otro es una aldea suiza, donde se ve hacia abajo una calle muy ancha,

⁷ Imágenes no hechas por la mano del hombre.

frente a una montaña de enorme altura, cubierta de una nieve eterna. Estas representaciones son tan reales, hasta el infinito detalle, que uno llega a creer que está viendo la naturaleza rústica y salvaje, con toda la ilusión que puede aportar el encanto de colores y la magia del claroscuro. La ilusión es tan grande que uno se siente tentado a dejar la butaca, pasearse al aire libre y subir a la cima de la montaña. Te aseguro que no hay la menor exageración de mi parte, porque los objetos son, o parecen ser, de tamaño natural (Fouquet, V. citado por Newhall, 2002, p. 61).

De alguna manera, el abanico referencial e intuitivo y el aparataje funcional humano representado por la maquinaria operativa-pensante de la sociedad, incide de forma reiterativa en las mismas formas e ideas. Se emplean a lo largo de la historia las mismas estrategias de acción adaptadas a su contexto, coincidiendo en esencia en determinados puntos del ciclo evolutivo. Como si de la rueda de un molino de río se tratara proponemos similares soluciones ante el flujo de los contextos cambiantes. En 1793 Robert Beker había desarrollado en Inglaterra el Panorama, se trata de una vuelta de tuerca a la representación pictórica tradicional puesto que consiste en una serie de artificios como la superposición de recortes silueteados que a través de la iluminación pretenden crear la sensación de tridimensionalidad.

Como ya comentamos anteriormente el Diorama, desarrollado durante la década de los 20 por Daguerre y Charles-Marie Bouton, su socio, es una evolución de este sistema (Figura 8). En este caso se opta por la teatralización, la espectacularización de la obra pictórica a través de la animación, se toma conciencia de como la realidad es de apariencia cambiante y el cuadro pictórico se convierte en un objeto material. El artificio en su iluminación altera las dimensiones del color pictórico haciendo de la imagen de propiedades estáticas un elemento imprevisible como la propia naturaleza (Sougez, 2004, p. 42). De esta forma se recrean los cambios de iluminación de los estadios del día y la noche, fundamentalmente el anochecer y el atardecer en un cuadro estático (Figura 9) creando la ilusión de movimiento y realidad con los movimientos de la luz y los diferentes efectos de tramoya. Esto se consigue a través de los cambios cromáticos y de contraste tonal de un mismo paisaje, Newhall describe así el proceso:

(...) Diorama, un teatro construido para exhibir enormes cuadros de 46 por 72 pies (14 x 22 m.) de tipo ilusionista. Una gasa teatral semitransparente estaba adherida de ambos lados; al cambiar la luz de delante por la de atrás, ajustando cortinas en las

luces superiores y ventanas de suelo a techo detrás del escenario, una imagen parecía disolverse en otra distinta (...) (Newhall, 2002, p. 15).

Se dotaba así a la obra pictórica, tradicionalmente estática y carente de devenir temporal, de movimiento y cambio, vinculando a la obra con la propia vida. Se animaba la representación, algo mágico y sorprendente para la época.

El hombre toma conciencia de los aspectos cambiantes que la realidad adopta bajo la incertidumbre perceptiva: el punto de vista, la luz, el prisma a través de la cual es mirada son elementos que entran en juego en la percepción y por consiguiente en la representación. La frontera entre representación y realidad se aproxima hasta entrar en contacto. Se crea la *ilusión de realidad*, una nueva concepción de representación, que en el fondo es la quimera humana en el ámbito de la representación. Esta difusa frontera entre realidad e imagen se traslada de lo pictórico al sistema fotográfico siendo todavía hoy una problemática compleja.

Ya desde el Barroco y con este misma relación espectacular entre representación y referente se desarrolla en Europa el denominado trampantojo o *trompe-l'œil* (que engaña al ojo). El *trompe-l'œil* hace referencia al punto de vista del observador, apunta directamente al observador, al público, al voyeur. Quizá por primera vez se hace patente la participación del observador como intérprete, ser pensante, elemento y condición sine qua non al acto representativo sin el cual no culmina. El espectador, con la ayuda de su lógica y de sus referentes culturales como herramienta de decodificación, es capaz de interpretar y, en el fondo, de concluir el acto de creación de la obra.

Damos por hecho que tras el desarrollo de la perspectiva albertiniana que solucionaba de manera sistemática el problema de la representación espacial en el plano, y que la fotografía que por medio de su captura es capaz de reflejar la realidad, con un alto grado de mimetismo, concluían el sistema de representación perfecto para el registro del espacio de forma mimética en soportes bidimensionales. Sin embargo el sistema continuó evolucionando dando un paso más allá aún. Desde 1849 sir David Brewster había investigado sobre la obtención de imágenes estereoscópicas. Pronto evolucionó la técnica y ello provocó una de las modas que se acogió con más fervor. Como expresa Jeffrey: “con un estereoscopio, a un precio más que razonable, cualquiera podía viajar”. Esta fiebre desató lo que los más críticos denominaron la “basura estereoscópica” dado que la ilusión

óptica provocó la disminución del interés por el documento y por la expresión artística en sí (Jeffrey, 1999, p 37).

Quizá los límites con los que se enfrenta en mayor medida el sistema fotográfico son por un lado la cuestión de la representación de las tres dimensiones en el plano y por otro el registro del movimiento y la representación espacio-temporal.

Para concluir este epígrafe y la reflexión sobre el vínculo que se establece entre espacio e imagen desde el punto de vista de la representación, consideramos importante hacer una breve alusión a cual ha sido el vínculo entre la imagen como objeto y el espacio arquitectónico. Desde la aparición de las primeras representaciones rupestres, como ya se ha mencionado, la morfología de la cueva constituía un elemento constructivo en la definición de la representación. Muy posteriormente la imagen, monopolizada por la iglesia y la nobleza, tuvo como contexto físico de instalación las paredes de los castillos y de los templos. La imagen se presentaba pues como una suerte de ventana (a lo representativo), y como tal, quedaba adaptada a las estructuras arquitectónicas de la construcción. Así pues la pintura solía adoptar formatos portificados para encajar en las arcadas eclesiásticas. Los primeros daguerrotipistas se apropiaron de este tipo de formatos en la elaboración de los estuches que encapsulaban los delicados daguerrotipos, recreando incluso, en la filigrana de sus dorados ornamentos, formas propias de lo arquitectónico.

Es relevante destacar que hoy la imagen comienza a polarizar espacio físico, siendo la pantalla el contexto natural de la imagen, al margen de los contextos expositivos materiales como el museo o la galería, o urbanos donde la publicidad monopoliza el ámbito de lo icónico sin establecer relaciones concretas con el espacio donde es instalada.

4.1.1.3 Hacia el descubrimiento

Desde el comienzo de los tiempos el hombre se afana por atrapar de forma permanente la proyección que las formas que lo real definen al ser iluminadas. Esta preocupación emana de sucesivos estadios evolutivos, la marca física, la huella cavernaria, la reflexión conceptual, la expresión icónica y el registro maquinal. El paradigma de las referencias conceptuales en este sentido queda abanderado por las disertaciones dialécticas platónicas y la referencia física de la huella gráfica que nos llega a través del mito del nacimiento de la pintura de Plinio (aunque de carácter mítico, es verosímil que el suceso del registro gráfico de la sombra, bien podía haberse

producido en el contexto de la caverna), y por último de forma mecánica en los ingenios dieciochescos.

Quizá los antecedentes técnicos del registro de la sombra en este último sentido tengan sus orígenes en la recreación de figuras a través de la sombra que se representaban en los teatros de sombras chinescas, muy notorias en la corte francesa y de su versión popular, los *canivets*. En cuanto a servirse de la sombra para la representación de una imagen fija, las primeras referencias europeas vienen de la corte del Luis XIV y sus referentes más representativos son el pintor francés Luis Carogis Carmontelle (1717-1806) y posteriormente el impopular político francés Etienne de Silhouette (1709-1767) quienes proyectaban y silueteaban las sombras de los perfiles de la flor y nata de la burguesía y corte francesa. Posteriormente en 1786, dada la popularidad de este tipo de imágenes, Gilles-Louis Chrétien (1754-1811) ideó el fisionotrazo (*physionotrace*) un mecanismo que grababa la silueta en una plancha calcográfica permitiendo su reproductibilidad (Sougez, 2004, pp. 21-23).

El éxito de este tipo de imágenes estriba en dos atractivos fundamentales: realidad y realeza. Por un lado existe un referente directo con lo real dada la exactitud de las proporciones del rostro y de su huella natural y por otro lado este tipo de imágenes guarda cierta analogía con las formas de la numismática lo que aporta un valor añadido a este punto de vista acercándolo a lo vinculado con la realeza.

Este tipo de modas, a priori banales, son claros detonantes de la naturaleza acaparadora y coleccionista del hombre. Este afán por coleccionar imágenes de identidades, como veremos más adelante, tendrá en el futuro otra referencia similar en el éxito de la *carte de visite* de Disderi (1810-1890) ¿Podría ser que en la actualidad el referente de este afán se haya trasladado al perfil de Facebook?

No obstante esta obsesión por observar o dibujar la proyección de un objeto viene gestándose desde la antigüedad clásica. Aristóteles (S. IV a.C.) o el físico árabe Alhazán (S. XI) ya conocían el principio de la cámara oscura. Roger Bacon fue acusado de brujería cuando en 1267 utilizó la cámara para la observación de un eclipse. Guillome de Saint-Cloud describe de forma clara en 1290 en su *almanaque* manuscrito describe de forma clara el fenómeno de la cámara oscura (Sougez, 2004, p.18). Las referencias escritas son múltiples, quizá el referente más universal de su descripción del fenómeno se halla en el Renacimiento. En 1515 Leonardo describía la cámara e intuía las posibilidades que ofrecía el invento:

Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un agujerito en un aposento muy oscuro, recibiréis esas imágenes en el interior de dicho aposento en un papel blanco situado a poca distancia del agujero: veréis en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores. Aparecerán reducidos de tamaño. Se presentarán en una situación invertida, y esto en virtud de la intersección de los rayos. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os aparecerán como pintadas en el papel que debe ser muy fino y visto *por* detrás. El agujero será practicado en una chapa de hierro también muy fina (Sougez, 2004, p. 19)⁸.

Una vez se dio utilidad práctica al fenómeno natural comenzó el imparable desarrollo técnico de la cámara: en 1550 Giarolamo Cardano alberga una lente en el lugar del estenopo. Della Porta en su tratado *Magiae Naturalis* (1558) menciona también la cámara como medio para dibujar. Las cámaras van reduciendo su tamaño con el fin de hacerse portátiles. Kepler (1571-1630) es uno de los que trabaja con una tienda-cámara portátil. En 1685 Johann Zahn en su obra de sugerente título *Oculus artificialis* describe la forma de enderezar la imagen invertida proyectada en la cámara a través de espejos, sistema que persiste en la actualidad en las más sofisticadas cámaras digitales réflex.

Athanasius Kircher (1602-1680) al que se le atribuye el invento de la linterna mágica, describe en *Ars magna et lucis umbrae* la cámara dibujada en el famoso grabado. Se trata de dos prismas: uno traslúcido contenido en otro opaco en el cual se hallan los estenopos. El operador se encuentra dentro del prisma interior, que es de papel, y en el que se proyectan las imágenes del exterior. El operador va repasando minuciosamente con la ayuda de un útil de dibujo el reflejo invertido (Figura 10).

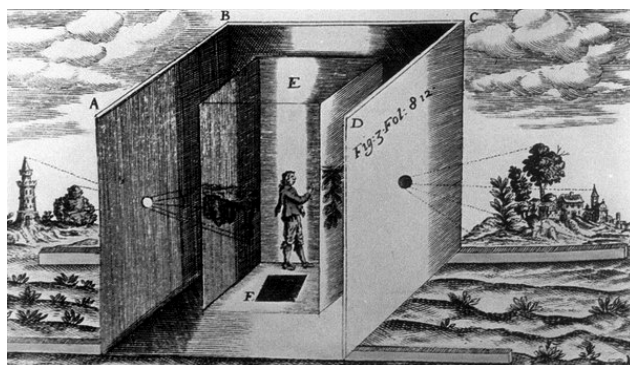


Figura 10. Cámara oscura portátil de Kircher, 1646.

La linterna mágica es un sistema que permite elaborar y a la vez presentar un espectáculo de imágenes lumínicas. Es curioso observar cómo en los orígenes de los sistemas de creación

⁸ Manuscrito D, de Venturi, *Essais sur les ouvrages physico-mathematiques de Leonard de Vinci*, Paris, 1797. Citado por G. Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*.

de imágenes, se tiende a la simplicidad en este caso, el dispositivo servía de máquina de registro y de reproducción simultáneamente.

En 1733, ciento seis años antes de la presentación formal del invento de la fotografía ante la Academia de Ciencias francesa por Daguerre, el abate Nollet presentó una cámara oscura piramidal. Desde los primeros diseños de cámaras las innovaciones se centraban fundamentalmente en obtener imágenes más luminosas, más definidas y en artilugios lo más portátiles posible (Sogez, 2004, p. 20).

Hoy en día el diseño de dispositivos también tiende a la simplicidad. Se retorna a un concepto de dispositivo bifuncional en los aparatos de registro digitales, los cuales disponen de una pantalla (cada vez más grande y de mejor calidad) la cual permite ver las imágenes tomadas e incluso editarlas in situ (como en origen el carromato del colodión húmedo). Conexiones HDMI o incluso inalámbricas permiten proyectar nuestras imágenes capturadas de forma rápida y sencilla. Philippe Dubois hace referencia a esta cuestión en su obra *El Acto fotográfico* haciendo alusión al funcionamiento de la linterna mágica:

Incluso es sabido que el mismo tipo de aparato que servía para captar imágenes y luego pintarlas también servía para proyectar sobre una pantalla imágenes previamente pintadas o dibujadas. Toma y difusión ya estaban ligadas, transitaban por la misma “caja”, que así hacía veces de bloque transformador, de cambiador (Dubois, 2008, p. 120).

Como vemos, esta idea de laboratorio y escenario en el mismo sistema, con el mismo mecanismo y en el mismo lugar, está presente en los primeros ensayos prefotográficos: la linterna mágica, el cinematógrafo, el diorama, etc. Sin embargo, en lo estrictamente fotográfico, no será hasta la era digital cuando ampliadora y cámara fotográfica se encuentren. Desde nuestro punto de vista, tal y como se desarrollan las tecnologías iPhone, iPad, etc., es probable que la tendencia futura será la supresión de intermediarios periféricos como ordenador, impresora, plóter, etc.

La imagen que se proyectaba en la *cámara oscura* era dibujada minuciosamente y ante tal actividad era lógico que el dibujante se planteara de forma inevitable: ¿y si hubiera alguna forma que acelerara el proceso de registro del reflejo o simplemente una forma que lo capturara automáticamente? “Me evitaría tantas horas de claustrofóbica asfixia en este

dichoso habitáculo...” quizá es lo que pensó Tiphagne de la Roche al describir la “muy sutil, muy viscosa”⁹ materia que atrapara los fugaces reflejos.

Esta búsqueda de la materia que cambia ante la acción de la luz es tan antigua como el propio sistema de la cámara oscura. Es común observar en nuestro entorno natural los cambios que la acción del sol ejerce sobre la piel, la coloración de las plantas y ante diferentes sustancias materiales y minerales de la naturaleza como el rejalgar, la prousita o la viviania entre otros. Jean Sénebier (1742-1809) así lo intentó sistematizar en su *Memoria físico-química sobre la influencia de la luz solar para modificar los seres de tres reinos de la naturaleza, sobre todo los concernientes al reino vegetal*¹⁰.

La *luna cornata* era el término empleado por los alquimistas medievales para denominar al cloruro de plata cuya cualidad fotosensible ya se conocía desde la antigüedad y su uso era común en el teñido de objetos e incluso del pelo. En el caso concreto del nitrato de plata se reconoce que el primer registro que se tiene sobre él se atribuye a Geber (Gabir Dschabir ibn Haggam), mítica figura del siglo VIII. Otro alquimista célebre, el conde Albert von Bollstadt, conocido como Albertus Magnus (1193-1280), también trabajó las propiedades del nitrato de plata (Lynn, 2007, p. 35).

Ciertos haluros de plata cambian bajo la acción de la luz reduciéndose y convirtiéndose en plata metálica, que al no hallarse pulida se presenta en distintos matices de negro. Esta reacción fue observada y sistematizada por el naturalista alemán Johann-Heinrich Schulze en 1727 mientras intentaba repetir el experimento de Christoph-Adolph Balduin¹¹ para sintetizar fósforo. El uso de ácido nítrico contaminado de plata permitió que tras disolver tiza (carbonato cálcico) en ella se produjera la síntesis del nitrato de plata en lugar del nitrato cálcico y del carbonato de calcio que era lo esperado. Observó que la mezcla se tornaba púrpura oscuro al ser expuesto al sol.

Recubrí la mayor parte del vidrio con un material oscuro, dejando libre una pequeña parte para la entrada de luz. A menudo escribí nombres y frases completas en el papel y luego corté cuidadosamente con un cuchillo afilado esas partes entintadas. Froté con cera, sobre un vidrio, el papel así perforado. Al poco rato los rayos del sol, al llegar al

⁹ Así describía Tiphagne de la Roche (1729-1774) en su novela de ficción *Giphantie* la sustancia fotosensible que atrapaba los objetos que se querían representar.

¹⁰ SÉNEBIER, J. *Mémoires physico-chymiques, sur l' influence de la lumière solaire pour modifier les êtres des trois règnes de la nature, et sur-tout ceux du règne végétal*; Bd. 1, 1782.

¹¹ El propósito de Balduin tenía un marcado carácter alquimista, buscaba atrapar el Weltgeist, o Espíritu Universal.

vidrio a través de las partes perforadas en el papel, escribiendo cada palabra o frase sobre el precipitado de tiza, de forma tan exacta y nítida que muchas personas se mostraron curiosas ante el experimento, pero, ignorando su naturaleza, aprovecharon la ocasión para atribuir el fenómeno a alguna clase de truco (Newhall, 2002, p. 10).

Schulze llamó a este descubrimiento *escotóforo* (portador de oscuridad) en contraste con el *phosphorus* o fósforo, (portador de luz) de Balduin. Este descubrimiento fue publicado en 1727 en las actas de la Academia de Filósofos Naturales de Nuremberg por lo que al finalizar el siglo XVIII ya existía en Europa una forma de registrar la huella de la luz (Newhall, 2002, pp. 9-11).

La experimentación formal con los haluros de plata continuó en investigaciones como las de Hooper en 1775 o el sueco Schelle (1747-1786) quien apunta en su obra *De l'air et du feu* que el proceso químico de cambio de la *luna cornata* es el proceso de reducción de las sales argentarias en plata metálica (Sougez, 2004, p. 25).

Isaac Newton ya había descubierto cien años antes, en 1666, que el espectro visible quedaba descompuesto en el espectro cromático al atravesar un prisma de vidrio. Jean Sènebier (1742-1809) matizó así las distintas sensibilidades de las bandas del espectro cromático frente al cloruro de plata quedando definidos los extremos sensitométricos del espectro visible con 15 segundos (hacia extremo violeta) y 20 minutos (hacia extremo rojo)¹².

Sènebier escribe en el prefacio de su texto *Memoria físico-química sobre la influencia de la luz solar para modificar los seres de tres reinos de la naturaleza (...)* :

Los temas que he tratado no son todavía más que artículos: digo con frecuencia que he experimentado en momentos curiosos y seguramente de descubrimientos capitales; pero he creído más útil el publicar mis investigaciones a formalizar su desarrollo, y esperar éxitos de mis esperanzas (...).¹³

¹² No defino claramente los extremos del espectro en términos de tono dado que hasta 1926 no se extiende el uso de la película pancromática capaz de registrar todo los rangos cromáticos del espectro visible. En un comienzo las emulsiones eran sólo sensibles a los azules, aumentando poco a poco su rango de registro cromático con la ayuda de sensibilizadores, hasta la aparición de las películas ortocromáticas y posteriormente las pancromáticas como decíamos.

¹³ SÉNEBIER, J. *Mémoires physico-chymiques, sur l' influence de la lumière solaire pour modifier les êtres des trois règnes de la nature, et sur-tout ceux du règne végétal*; Bd. 1 , 1782, p.3.

Esto justifica que Sénebier, viendo las sorprendentes propiedades de las resinas ante la acción de la luz y conociendo los experimentos y frustraciones técnicas de Schulze y Wedgwood en el campo de la fotografía, no hubiera conectado sus indagaciones o sus proyectos de experimentación con la realidad práctica del momento, por ejemplo en lo fotográfico.

El desarrollo del método científico, la heurística del empirismo moderno, se encuentra en un punto de inflexión operativa y los científicos expertos en determinados dominios (la botánica en el caso de Sénebier) se ven obligados a señalar descubrimientos que no son propios de su ámbito pero que son observados en el desarrollo de sus experiencias marcando caminos y sin alcanzar la gloria de los experimentos concluidos. El científico dieciochesco se ve forzado a esta actitud que parece vaga o desinteresada hacia la conclusión y puesta en práctica de las investigaciones, pero que simplemente responde al inabarcable y vasto campo de estudio que suponen la apertura al desarrollo de incipientes áreas científicas para su puesta en práctica por parte de un sólo individuo o equipo reducido de investigación, lo que obliga a esbozar las propuestas teóricas o simplemente detallar sus observaciones en muchas de sus publicaciones.

En el último cuarto de siglo XVIII, la ilustración vive su máximo apogeo, la nueva forma de pensar y de mirar el mundo se inspira en el método científico. Se procede a la ruptura con lo dogmático, se abren laboratorios, academias e institutos de investigación científica. La enciclopedia iniciada en 1750 vive su máximo esplendor. Las trabas y la resistencia del antiguo régimen pronto se verán despejadas por la revolución.

El camino experimental de las gomas, resinas y barnices bien había podido adaptarse a la vía de estudio de Joseph-Nicéphore Niepce el cual, como trataremos de ver, indagaba en un método foto-calcográfico o foto-litográfico que denominó heliografía¹⁴.

Ya anteriormente Jacques-Alexandre-César Charles (1746-1823), un ilustrado miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias en distintos dominios, docente e investigador, se interesó por la química y consiguió resultados fotográficos obteniendo siluetas de distintos elementos he incluso de las cabezas de sus propios alumnos en papeles impregnados con haluros de plata. Thomas Wedgwood (1771-1805) continuó estudiando el fenómeno,

¹⁴ Niépce llamaba heliografías de forma genérica a los soportes fotosensibles: planchas de estaño o peltre (aleación de zinc, plomo, estaño y antimonio), papel o cristal. (Sougez, 2004, p. 33)

publicando en 1802 por su compañero del Lunatic Club, Humphrey Davy (1778-1829) en el *Journal of the Royal Institution of Great Britain* donde planteaba los inconvenientes del sistema:

Una copia de cuadro o un perfil, inmediatamente obtenidos, deben conservarse en la oscuridad. Se puede como mucho, examinarlas a la sombra, pero en este caso la exposición no puede ser sino de escasos minutos... Los intentos llevados hasta ahora para impedir que las partes teñidas (...) sean luego impresionadas por la luz, resultaron sin éxito" (Sougez, 2004, p. 33).

En 1837, como ya expusimos al inicio del texto, Joseph Bancriot Reade realizó microfografías sobre cuero emulsionado con cloruro de plata y ácido gálico fijando la imagen con hiposulfito. No divulgó ni protegió sus investigaciones por lo que pocos años después el mérito de esta fase determinante del proceso se la llevó Herschel en 1839 cuya propiedad ya había descubierto en 1819 pero no pensando en su aplicación fotográfica.

4.1.2 De la cámara operativa a los usos en la culminación de las Vanguardias

Históricas

El nacimiento de la fotografía tiene lugar en un contexto caracterizado por la necesidad de encontrar un sistema que completara las limitaciones de la imprenta en la reproducción de imágenes. Walter Benjamín lo expresa así en su *Pequeña historia de la fotografía* relacionando el descubrimiento de ambos hitos:

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; resultó más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la «camera obscura» imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo (Benjamin, 1989, p. 63).

El objetivo era poder contener además de tipos de texto, imágenes modulares con este mismo carácter tipográfico. Desde nuestro punto de vista la premisa inicial antes del desarrollo del daguerrotipo era la reproductibilidad: lo mecánico y lo automático. Además el espíritu enciclopedista reinante en la Francia dieciochesca requería de una forma de reproducción del otro código contenedor de conocimiento: la imagen, utilizada

exhaustivamente en la enciclopedia, pero de forma muy costosa. Así nos lo hace ver Newhall:

Se requerían reproducciones en cantidad, tras la invención de la litografía y tras la revitalización del grabado en madera, las imágenes pudieron ser multiplicadas casi al infinito L'Encyclopédie de Diderot y D'Alembert- ese símbolo intelectual de la Edad de la Ilustración, publicada entre 1751 y 1765- estaba profusamente ilustrada con imágenes que mostraban al detalle diferentes artes y oficios, como la encuadernación, la forja de una ancla, la construcción de viviendas y otros temas. Significativamente, el artículo sobre óptica incluía la imagen de una cámara oscura (Newhall, 2002, p. 10).

Esta idea de contener en el tiempo el reflejo especular queda como emblema y se pone de manifiesto en los primeros indicios prefotográficos desarrollados en los siglos XVII y XVIII, como comentamos anteriormente y persiste de manera metafórica en la forma de la daguerrotipia.

Niepce es el primer fotógrafo que consigue registrar (y fijar) el reflejo de la luz que emana de los objetos, ayudado de la cámara oscura; en nuestra opinión no pretendía otra cosa que alcanzar una forma más de contener imágenes fotográfico-calcográficas o foto-litográficas entre los tipos de imprenta. De ahí que los soportes empleados en sus primeros ensayos fueran de carácter metálico ya que la idea era que tras la obtención de la imagen fotográfica se tratara la superficie de la placa como a la de una calcografía, como buen conocedor de la litografía:

En 1813, Nicéphore se dedica con entusiasmo a la litografía, pero, como no sabía dibujar, era su hijo Isidore, diestro en tal arte, quien realizaba sobre las piedras los trazados que luego su padre procesaba y con las que realizaba las tiradas. Pero al año siguiente Isidore se alistó en la guardia de corps de Luis XVIII y su padre se quedó sin dibujante (Sougez, 2004, p. 32).

He aquí uno de los motores del descubrimiento del invento de la fotografía y de su popularización como medio de expresión y comunicación a lo largo de casi dos siglos de historia. El problema de la conexión y desarrollo de la destreza óculo-manual sigue siendo uno de los atractivos del sistema para gente que siente la necesidad de comunicarse a través de la imagen. La fotografía es un instrumento que provee y facilita el desarrollo del impulso innato de comunicación visual a través de un sistema que no requiere de destreza alguna en el dibujo. En

palabras de Johann Zahn la cámara es un *oculus artificialis*, una pseudo prótesis ocular que nos permite registrar lo que miramos. Y este era el máximo propósito de Niépce con sus investigaciones. “Una especie de ojo artificial que es sencillamente una cajita cuadrada de seis pulgadas cada cara; irá provista de un tubo susceptible de alargarse¹⁵ y con un cristal lenticular” (Sougez, 2004, p. 32).

Así es cómo entre los años 1814 y 1815 Niepce y su hermano conectan esta posibilidad de proyectar las imágenes de la cámara obscura sobre una piedra litográfica. En la correspondencia que Niepce entabla con su hermano Claude quedan detallados los avances del sistema. En un extracto de estas misivas, que Sougez recoge en su Historia de la fotografía, describe la pasión que suscita el registrar lo que Niépce llama las emanaciones del *fluido luminoso* encontrando:

(...) un agente capaz de imprimir de modo exacto y duradero las imágenes transmitidas por los procedimientos ópticos; no digo imprimirlas con el brillo y la variedad de sus colores¹⁶, sino con todas las gradaciones de matices del negro al blanco.

Aunque es a Henry Fox Talbot a quien se le atribuye el desarrollo del proceso negativo-positivo y la idea de reproductibilidad del sistema fotográfico, en el mismo año que logra registrar sus primeras pruebas con la cámara en la primavera de 1816, Nicéphore realiza pruebas fotográficas negativas, así también lo recoge Sougez:

La posibilidad de pintar de esta manera me parece prácticamente demostrada (...) Lo que habías previsto ha ocurrido, el fondo del cuadro es negro y los objetos son blancos, es decir, más claros que el fondo. No resultaría imposible trastocar estas disposiciones de los colores: yo mismo cuento al respecto con unos datos que tengo la posibilidad de comprobar(...) El efecto quedaría mucho más llamativo si, como ya te dije, el orden de las sombras y de los claros estuviera invertido: me voy a dedicar a ello antes de intentar fijar los colores y no es nada fácil (N. Niépce, Correspondance 1816-1829, I. Lettres 1816-17. Correspondencia conservada en el Museo de Châlon-sur-Saône II. Correspondencia 1925-29. Rouen, Pavillon de la Photographie, vol. I, 1973; vol. II, 1974, citada por Newhall, 2002).

¹⁵ Lo que hoy denominamos objetivo zoom o de focal variable.

¹⁶ De alguna forma en este extracto de misiva intuimos como la pantalla contemporánea, último soporte en máximo desarrollo en la actualidad, es para Niépce el paradigma natural de la imagen fotográfica.

El objetivo de Niepce era registrar la imagen tal y como el hombre la captaba en su retina. Dada la velocidad y seguridad con la que lograba avanzar en el proceso y la motivación que suscitaban los impresionantes resultados obtenidos era lógico que el optimismo se hiciera patente en las miras de Nicéphore, sin embargo no será hasta 1861 cuando James Clerk Maxwell realice la primera imagen fotográfica en color, una primitiva tricromía (Figura 11).

Se trataba de un proceso complejo y engorroso, y no es hasta 1903 cuando los hermanos Lumière abren la puerta a sistemas más operativos para el registro de color como fue el proceso autochromo (*Autochrome*).

Pese a que ya en 1816 Niépce contaba con un sistema fotográfico plenamente operativo y estable, este seguía preocupado por dos cuestiones: la obtención de un sistema que permitiera la imagen positiva y su reproductibilidad. Dado el contexto de desarrollo del grabado, la litografía, la xilografía y en general de los procesos de estampación en esta época, era lógico que Nicéphore viera en la heliografía sobre metal el camino a seguir con el fin de obtener heliogramas o fotogramas.

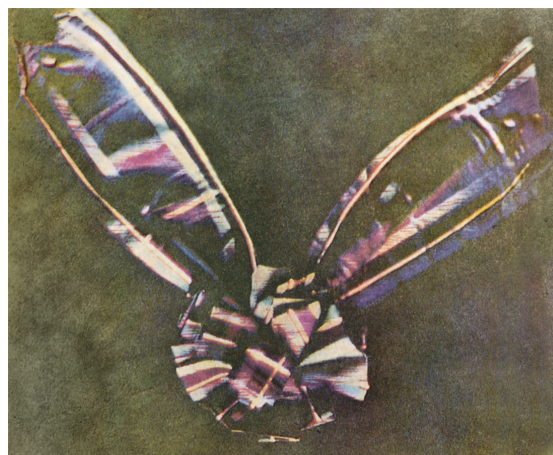


Figura 11. Sutton, T. bajo la supervisión de Maxwell (1861). Primera fotografía en color.

Los caminos que puede tomar la heliografía para Niépce son dos, por un lado puede utilizarse el betún de judea como barniz protector para proseguir los procesos de heliogramado o, como describe Newhall, sensibilizando la plancha colocada boca abajo en una caja con vapores de yodo, partículas que se adherían a la placa, lo que hacía oscurecer el metal en las zonas que corresponden a las sombras (Newhall, 2002, p. 15). Este proceso es un antecedente de la daguerrotipia.

El papel como soporte fotográfico tienen varios inconvenientes para albergar la imagen negativa e incluso la propia copia positiva. Por un lado, El papel está compuesto por fibras vegetales de mayor o menor fineza. Sobre esa superficie heterogénea e imperfecta se

aplican las emulsiones de haluros directamente¹⁷, lo que hace perder definición a la imagen positiva dado que la textura vegetal del negativo se transfiere al positivo. Por otro lado, los residuos de haluros de plata que no han sido reducidos correctamente, o mal disueltos por el fijador quedan embebidos por las fibras del papel del soporte lo que a medio plazo genera procesos de sulfuración que llevan a la pérdida de la imagen. Esto sin contar con otras causas de deterioro del papel como procesos fúngicos o insectos xilófagos que deterioran notablemente los soportes fotográficos.

Todo esto justifica de alguna manera que se considere como la primera fotografía conocida un bodegón fechado en el año 1822, (Figura 12) una composición positiva al betún de Judea¹⁸. Sin embargo la que se considera la primera fotografía, dado que esta sí se conserva, es la que adquirió el historiador y coleccionista Helmut Gernsheim: *Punto de vista desde la ventana del Gras*, fechada por el propio historiador en 1826 (Figura 13). De este punto de vista parece ser realizó a lo largo de 1824 diversas pruebas sobre distintos soportes, piedra, cobre o cristal.



Figura, 12. Niepce, J.-N. (1822). *La Table servie*. Heliografía.



Figura, 13. Niepce, J.-N. (1826). *Vista desde su ventana en Le Gras*. Heliografía.

Niepce encontró poco operativo el sistema del betún de Judea, dado que debido a su escasa sensibilidad los tiempos de exposición se alargaban tremendamente (8 h en el caso del punto de vista de la ventana del Gras del 26), y por tanto las direcciones de la luz eran muy confusas ya que se registraba todo el movimiento del sol a lo largo del día. Lemaître, su grabador de París criticó su trabajo por lo contradictorio del registro de las luces y Niepce le contestó en una misiva que recoge Newhall en su *Historia de la fotografía* y que abre la puerta a su voluntad de colaborar con Daguerre:

¹⁷ En un momento dado conscientes del problema de definición y de contaminación, se opta por aislar o separar el papel de la emulsión a través de almidones o posteriormente gracias a la ayuda de la barita que además dota a la superficie de un brillante blanco como fondo.

¹⁸ Esta fotografía fue donada por la familia Niépce en 1890 y pérdida en el transcurso de un préstamo para una exposición.

Lamentablemente me es imposible evitarlo (...) Sería necesario tener una cámara tan perfecta como la de Daguerre; de otra manera, estaré condenado a acercarme al objeto, sin alcanzarlo nunca (...) Por tanto me estoy apresurando a contestar sus amables ofertas de ayuda, cuando me propuso cooperar conmigo para perfeccionar mi proceso heliográfico (Fourquet citado por Newhall, 2002, p.18).

A través de un encargo que Nicéphore le hace a su primo el coronel Niepce para la compra de material óptico a los ingenieros Chevalier de Paris, Daguerre cliente y contertulio de su círculo, toma conocimiento de las pesquisas que Nicéphore realiza para lograr fijar la imagen reflejada de la cámara oscura. Daguerre que empleaba la cámara oscura para la realización de sus decorados del Diorama, y que es un hombre culto, y con visión comercial es consciente de la magnitud y de la repercusión social que puede desencadenar la fijación de la imagen de la cámara.

Daguerre escribe a Niépce interesado por el estado de sus investigaciones, pero Niepce desconfía y responde con evasivas. Finalmente tras enviar Daguerre algunos de sus ensayos, Niepce le envía también una de sus heliografías y le visita en París, aprovechando un viaje a Londres con motivo del delicado estado de salud de su hermano Claude.

En París, impresionado por la espectacularidad del Diorama y por el carácter dandesco de Daguerre escribe a su hijo: Te diré mi querido Isidore, que el señor Daguerre persiste en creer que estoy más adelantado que él en las investigaciones que nos ocupan (Sougez, 2004, p. 46).

En Londres, tras ocuparse de su hermano Claude que finalmente fallece a principios del año 1828, realiza una comunicación sin dar detalles de los pormenores del proceso a la Sociedad Real de Londres. Francis Bauer se interesa notablemente por el proceso al que le entregó el manuscrito de una descripción del proceso y varias placas en las que se incluía el paisaje de la granja (Sougez, 2004, pp. 41-46).

4.1.2.1 El descubrimiento del Daguerrotipo

En 1829 Niépce y Daguerre firman un acuerdo de sociedad, cuatro años más tarde Niépce fallece (5 de julio de 1833) y Daguerre continua con las investigaciones. En 1835 trasciende la noticia del descubrimiento publicándose una reseña en *Le journal des artistes*.



Figura, 14. Daguerre, L. (1837). Primer daguerrotipo. taller del artista.

En 1837 Daguerre logra realizar una fotografía con una rica gama de matices tonales lo que pasó a llamar proceso de Daguerrotipo. Es en la actualidad el ejemplo más antiguo de daguerrotipo conservado y se encuentra en la colección de la Société Française de la Photographie de París. (Figura 14).

El objetivo de alcanzar unos mínimos en los estándares de calidad esperados para hacer público el proceso quedaba de esta forma logrado. Daguerre propone a Isidore la firma de un nuevo contrato quien rubrica, no sin cierta frustración, por la actitud acaparadora de Daguerre. En el nuevo contrato de asociación el proceso fotográfico pasa a llamarse Daguerrotipo, sin embargo, en el compromiso de acuerdo queda obligado contener la descripción del primer proceso de Niépce en la publicación del descubrimiento, figurando de esta forma el nombre de Nicéphore en un segundo plano como un mero colaborador.

Daguerre pretende entonces elaborar un plan comercial para la explotación de su proceso consistente en la salida de 400 suscripciones en las que se especificaban las cuestiones técnicas involucradas en los diferentes procesos. Esto no prospera por lo que se ve obligado a realizar demostraciones de su sistema tomando fotografías en la calle, pero el miedo a que trasciendan los detalles técnicos le lleva a un secretismo que genera desconfianza y cierta mofa entre los entornos interesados. Sougez recoge la siguiente carta donde se palpan estos sentimientos no sin cierta ironía:

La gente se ocupa mucho del invento del señor Daguerre y no hay nada más divertido que la explicación de ese prodigio ofrecida con toda seriedad por nuestros sabios de salón. El señor Daguerre puede quedarse tranquilo, nadie le quitará su secreto (...) La verdad es que ese descubrimiento resulta admirable, pero no entendemos nada de nada, no nos lo han explicado demasiado (Vizconde de Launas, 1839, citado por Sougez, 2004, p. 53).

Daguerre obtuvo diversas ofertas de compra del proceso en el extranjero, pero decidió proponer la compra al estado francés entrando en contacto con el científico, político y secretario de la

Academia de Ciencias François Arago. Arago, entusiasmado conoció de primera mano las pesquisas de Daguerre y presentó a la academia la propuesta para comprar el proceso y vaticinó sus utilidades prácticas en múltiples campos como la astronomía, la arqueología y la ciencia.

En marzo de 1839 un misterioso incendio del Diorama le deja en la ruina y permite al Estado precipitar la propuesta estatal de protectorado sobre Daguerre¹⁹, quien a cambio ha de ceder todos sus conocimientos relativos al Diorama y la Daguerrotipia.

En los anuncios de la adquisición de derechos del proceso del invento se menospreciaba el papel de Nicéphore Niépce al tiempo que se señalaba la importancia de que fuera Francia quien diera a conocer al mundo tal magnífico descubrimiento.

El 18 de agosto de 1839 François Arago presentó públicamente ante la Academia de las Artes y las Ciencias el descubrimiento (Figura 15). Según describe Sougez, cinco días antes, de forma secreta, Daguerre había patentado su invento en Inglaterra (Sougez, 2004, p. 56).



Figura 15. Sesión del 19 de agosto de 1839 en el transcurso de la cual Arago divulga la invención del daguerrotipo. Grabado. s/f.

Como vemos las precisiones en este tipo de nacimientos son difusas. Lo lógico es considerar 1816 como fecha del nacimiento de la fotografía si damos fe de las misivas enviadas a su hermano Claude y no 1826 fecha de la fotografía más antigua que se conserva como fecha del descubrimiento. Para acabar de confundir el punto de partida histórico del proceso, el monumento a Niépce de Saint-Loup-de-Varennnes reza como fecha de descubrimiento 1822 tomando como referencia el bodegón desaparecido.

Sin embargo, pese a todos los intentos por Daguerre de difuminar el rastro de Niépce menospreciando su tarea en el proceso, su papel como cofundador y pionero fue destacado por voces como la de Bauer, Charles Chevalier el grabador Lemaître y el propio Isidore quien llegó a publicar en 1841 la obra titulada *Historia del descubrimiento impropriamente llamado daguerrotipo*, donde destapaba las indignas maniobras de Daguerre.

¹⁹ Se le proporcionará una pensión vitalicia así como señero a Isidore Niépce.

En 1816, acompañando a las misivas que Nicéphore manda a su hermano Claude, envía por correo las primeras imágenes fotográficas. Un acto a priori inconsciente pero de gran trascendencia, dado que por primera vez la imagen fotográfica viaja en el espacio y en el tiempo con un fin comunicativo, en este caso para referenciar la evolución que estaba alcanzado su proceso fotográfico. Veremos más adelante que la posibilidad de enviar imágenes por correo determinará el curso de la historia como así aconteció con las imágenes que Roger Fenton en la guerra de Crimea (1854-1858) o Mathew Brady de la guerra de secesión americana (1861-1865). En este sentido Sougez escribe:

Efectivamente, ya en 1816 Nicéphore Niépce había logrado fijar las imágenes de la cámara oscura sobre papel tratado con cloruro de plata, mediante ácido nítrico²⁰. Estas imágenes se podían admirar sin reparo a plena luz y mandarse por correo, lo que nunca lograron Wedgwood y Davy (Sougez, 2004, p. 34).

Fue también muy habitual y popular el envío de ferrotipos por carta sobre todo durante las campañas bélicas del siglo XIX.

En el laboratorio de Gras de Niepce fue encontrado material y cámaras fotográficas. Entre otros avances tecnológicos que pudieron constatarse destacaba el desarrollo del diafragma antes mencionado sustituido por un diafragma de iris, muy similar al que emplean nuestras cámaras contemporáneas. El empleo de frontales o planos focales basculantes gracias a fuelles, permiten corregir los errores en la perspectiva. Estos sistemas se emplean también en las cámaras técnicas contemporáneas. También se encontró una cámara con un sistema de rodillo de madera que pivota sobre un eje metálico para el enrollado de material fotográfico continuo, lo que le serviría a Georges Eastman de referencia para su famosa película en rollo desarrollada en 1888.

A posteriori otros autores como Victor Fouque, Georges Potonniée, Raymond Lécuyer, Emanuel Sougez, Jean Keim los británicos Gernsheim y Newhall fueron objetivando el papel de cada investigador y concretando la cronología, señalando el papel insoluble de Niepce y Daguerre para alcanzar la meta del descubrimiento acontecida (Sougez, 2004, pp. 13-66).

Por otro lado es igualmente importante destacar que el nacimiento del sistema fotográfico se puede situar como una preocupación global vigente prácticamente desde la aparición de

²⁰ Sin embargo el hito del fijado se le atribuye a Herschel quien presenta la utilidad del hiposulfito para el fijado de la imagen fotográfica en 1819 sin ocurrírsele aplicarla a las investigaciones fotográficas de Wedgwood.

la cámara oscura. Teniendo o no referencias de las investigaciones de Niepce y Daguerre podemos así señalar otros “inventores” que se implicaron profundamente en el desarrollo del proceso como *Hécules Florence* en Sao Paulo (Brasil) que desarrolló un sistema que llamó fotografía en 1833 aplicando a papel o cristal emulsiones al nitrato de plata.

La daguerrotipia debe su origen morfológico al hecho calcográfico: los daguerrotipos son planchas de cobre plateadas y sensibilizadas. El proceso, grosso modo, consistía en un baño argentario de la plancha de cobre por electrólisis y luego la sensibilización a través de su exposición a los vapores de yodo para obtener, sobre la superficie de la placa, los haluros (yoduro). Tras la exposición de la plancha, que en origen podía ser de entre 5 y 40 min. ya fotosensible, en la cámara fotográfica se revelaba gracias a la exposición de la misma a los vapores de mercurio. Proceso engorroso y tremendamente tóxico que seguramente llevó al deceso prematuro a Niepce²¹.

Desde la aparición del sistema fotográfico los planteamientos funcionales y de uso del invento serían distintos. Daguerre, condicionado por el éxito en la explotación del Diorama, vio en el daguerrotipo una suerte de espectáculo en la virtud de su magia mimética. La propia parafernalia y nobleza de los materiales empleados en la construcción del objeto daguerriano apuntaban al espectáculo intimista y exclusivo. La única y plateada plancha rodeada en ocasiones de terciopelo y filigrana dorada era un guiño tentador dirigido al burgués. Incluso las mejoras que aportó Hippolyte-Louis Fizeau para mejorar la visibilidad y resistencia de las imágenes daguerrotípicas, como el baño de cloruro de oro, parecían querer dotar de aún más valor material al soporte fotográfico (Newhall, 2002, p. 30). Se establece así una suerte de analogía entre la posesión del objeto similar a la experiencia del noble y la pintura de cámara. Berger cita en su obra *Modos de ver*, lo que Lévi-Strauss afirma sobre el coleccionismo que puede ilustrarnos esta cuestión:

Para los artistas del renacimiento, la pintura era quizá un instrumento de conocimiento pero era también un instrumento de posesión, y no debemos olvidar, cuando hablemos de pintura renacentista, que esta fue posible gracias a las inmensas fortunas que amasaron en Florencia y en otros lugares, y que los ricos mercaderes italianos veían en los pintores unos agentes que les permitían confirmar su posesión

²¹ Niepce experimentó con los vapores del yodo con el fin de oscurecer la partes descubiertas de sus placas heliográficas no para su sensibilización, aunque no hay constancia de que utilizara el mercurio estos procesos de vaporización de químicos sobre la placa si fueron empleados de forma habitual por Niepce. Estas operaciones son producto reminiscente de los procesos calcográficos de los cuales Daguerre apenas tenía conocimiento.

de todo lo bello y deseable del mundo. Los cuadros de un palacio florentino constituían una especie de microcosmos en el que el propietario había recreado, gracias a sus artistas, todos los rasgos del mundo al que estaba ligado, rasgos que quedaban a su alcance en una forma lo más real posible (Berger, 2002, p. 96).

Como es lógico la daguerrotipia busca suplir en el contexto decimonónico, el papel de la pintura de manera más eficaz y moderna. Verosimilitud, veracidad, exclusividad, lujo, cualidades propias de este nuevo sistema de factura de imágenes. Un valor añadido de este sistema de creación de imágenes estribaba en que el propio burgués podía ser poseedor y autor de la imagen, podía experimentar el acto de poseer la cosa en el momento de ser fotografiada y de poseer su imagen. En este contexto Susan Sontag definía la fotografía como “-el juguete de los inteligentes, los ricos y los obsesos” (Sougez, 2004, p. 17).

Durante un determinado periodo la distinción entre el aficionado y el profesional de la fotografía parecía no existir, pues la dificultad máxima consistía en poseer los medios. En la actualidad nos encontramos en un estatus quizá algo similar al del origen del invento de la cámara fotográfica. Antaño todos los operadores tenían un mismo nivel de competencia hacia el sistema por su alto grado de dificultad de manejo. Ahora en cambio, estamos ante una situación similar pero por razones opuestas. La operatividad del sistema se ha hecho tan sencilla e intuitiva que aficionados y profesionales se encuentran en igualdad de condiciones, borrándose la línea entre el amateurismo y la profesionalidad. Será interesante ver como, en un momento como el que vivimos, de crisis económica generalizada y bajo esta situación de igualdad, el gremio de la fotografía se defenderá del amateur como en el pasado lo hicieran los pictorialistas. ¿Cómo lo harán? ¿complicando las formas de operar?: ¿volviendo al soporte físico?, ¿buscando nuevos temas como en épocas coloniales?

4.1.2.2 La presencia del Calotipo

Los planteamientos iniciales de William Fox Talbot, como veremos más adelante, eran a priori bien distintos. Talbot, desde el comienzo del desarrollo del Calotipo, se preocupó por la multiplicidad de la imagen positiva final²². No sabemos si eso se debe a la necesidad técnica irremediable de positivar la imagen negativa que se generaba en la cámara oscura o por la visión altruista de la popularización del sistema que permitía la multiplicidad del copiado como se suele publicar.

²² La reproductibilidad es una de las particularidades que se le otorgan al proceso del calotipo aunque los procesos heliográficos de Niépce poseían también esta cualidad al tratarse de una matriz calcográfica que podría ser estampada cuantas veces se deseara.

Quizá Daguerre, movido por sus intereses comerciales y orientados hacia la explotación de lo espectacular, centró su atención en lo inherente del propio proceso fotográfico dotándolo del aura de lo mágico. Por el contrario Talbot fue capaz de entender el sistema como una herramienta. Un apósito, *Oculus artificialis* que permitiría descubrir mundos desconocidos, una herramienta de indagación y una máquina de producción de conocimiento, un ojo experimental que permitiría situar y reproducir la mirada en puntos de vista hasta ahora desconocidos.

Pronto el control del proceso, tan complejo y experimental en un inicio que apenas permitía plantearse objetivos más elevados que el capturar el mero reflejo de lo antepuesto ante la cámara, da paso a preocupaciones más pragmáticas sobre la elección del motivo: ¿qué se debía fotografiar? ¿de qué manera debía llevarse a cabo? Son preguntas que van forjando los códigos propios de lo fotográfico gracias a este afán normativo. Estos códigos que surgen de manera intuitiva están muy ligados por un lado a lo perceptivo y por otro bien distinto a la tradición pictórica y a lo simbólico.

Se inician pues como señala Ian Jeffrey algunas estrategias constructivas que apuntan a estas cuestiones. John Dillwyn Llewelyn, fotógrafo pariente de Fox Talbot dejó testimonio de la vida de las familias de clase alta en una serie de álbumes donde se presentaban los espacios que habitaban, paisajes costeros y de interior. Jeffrey describe estos nuevos gestos constructivos en la elaboración de las imágenes:

Sus álbumes incluyen imágenes de las arenas, las charcas y los peñascos de la costa, en que a menudo se perciben leves indicios de la intervención del hombre: cestas y redes de pescador, por lo general. Tales objetos sirven como referencia para establecer la escala, pero a la vez constituyen signos visuales que sugieren cómo debe interpretarse la escena. (...) como ya señaló Fox Talbot, la cámara registra desinteresadamente. De ahí el uso de elementos restrictivos, que sirven de guía o subrayado (...) (Jeffrey, 1999, p. 23).

En definitiva, una vez superada la fase de operatividad del sistema, en la que el objetivo era conseguir un buen registro mecánico, óptico y químico de la imagen, los fotógrafos inician las indagaciones sobre la naturaleza del sistema como medio de comunicación, investigan sobre lo fortuito y lo intencionado de lo registrado y reflexionan sobre los elementos representados, sobre la capacidad evocadora y metafórica, en definitiva, comienzan a interesarse por la semántica en la representación que ya el primer daguerrotipo manifiesta.



Figura, 16. Fox Talbot, H.W. (1843). *The Open Door* (La puerta abierta).

Por tanto esta premeditada elección de elementos simbólicos de uso es una interpelación al espectador, una muestra de la conciencia que el operador tiene de su interlocutor, el que será lector de la imagen. Jeffrey también destaca, analizando la fotografía *La puerta abierta* (Figura 16) de Fox Talbot, cómo este apela al lector de la imagen a través de la ausencia y a través del utilitarismo

potencial de los objetos que nos presenta. Por tanto, ya en el año 1844, fecha en la que es producida esta imagen, el operador de la cámara pretende contar y formalizar una sintaxis capaz de cargar de sentido las imágenes a través de la puesta en relación entre los propios objetos, entre los objetos y el espacio y entre los elementos de la imagen y el propio cuadro. De alguna manera hablar de ausencia, como en el ejemplo de la fotografía de Talbot, implica hablar de una presencia que se encuentra temporalmente fuera del cuadro y por tanto involucra una reflexión sobre el espacio del cuadro, sobre el marco compositivo, en definitiva se comienza a teorizar de forma intuitiva sobre la imagen.

Este juego retórico de lo presente y lo ausente forma parte de la propia concepción de la imagen icónica, Román Gubern define la imagen de esta forma: “La imagen es la presencia simbólica de una ausencia, representada vicariamente sobre un soporte y destinada a interpelar visualmente con sus formas, texturas y colores, la función semiótica de su espectador” (Gubern, 1996, pp. 51-73).

Los fotógrafos como Hippolyte Bayard o el propio Fox Talbot ya eran conscientes de este sentido evocador y apelativo de la forma, quizá más aún al no ser posible todavía registrar el elemento morfológico color capaz, como la forma, de evocar sentido en el lector de la imagen. Esto demuestra en palabras del propio Jeffrey “actitudes que presuponen un público curioso y activo” (Jeffrey, 1999, p. 13).

Jeffrey señala también en el mismo texto cómo se comienzan a desarrollar códigos del lenguaje fotográfico estereotipados, como por ejemplo retratar al personal laboral de

jardines y monumentos o a los propios trabajadores de los adinerados primeros fotógrafos mirando directamente a la cámara. Mientras que los turistas literarios, pensadores y burgueses se muestran ensimismados en el entorno, ajenos a la presencia de la cámara, en cambio los trabajadores, en parte obligados por su condición de subordinados, en parte impresionados por la presencia de la cámara, aparecen dirigiendo su mirada al objetivo como si la cámara poseyera un poder hipnótico sobre los plebeyos. Como el propio Barthes describía en la *Cámara Lúcida* los sujetos devienen objetos. (Barthes, 1999, p. 46).

Los soportes fotosensibles de la época, tanto desde el punto de vista del registro cromático como de la sensibilidad en la exposición, eran muy pobres. La daguerrotipia exigía de tiempos de exposición de entre quince y treinta minutos, según describe Jeffrey citando una carta que redacta Fox Talbot el 21 de mayo de 1852: podemos así hacernos una idea de las dificultades técnicas que implicaban el uso del sistema: “Lord Brougham me aseguró una vez que para su retrato en daguerrotipo tuvo que estarse media hora sentado al sol y que nunca en su vida lo había pasado peor” (Jeffrey, 1999, p. 32).

Una vez que se populariza la imagen múltiple del cliché frente a la imagen única que proporcionaba el daguerrotipo, las vías de desarrollo del sistema se centraron en la mejora de los soportes fundamentalmente focalizando el estudio hacia dos caminos de desarrollo. En primer lugar, el objetivo era alcanzar una mayor sensibilización de los materiales, tanto desde el punto de vista del registro del color²³ como desde el punto de vista del tiempo de exposición para poder registrar así la imagen de objetos animados. En segundo lugar, los primeros sistemas negativo-positivo tenían un serio problema que resolver lo relativo al soporte de los primeros negativos. Como antes explicábamos, los primeros clichés se producían generalmente sobre papeles celulósicos. El papel de origen vegetal, como soporte para el negativo, tiene como inconveniente su notable estructura. Por fina que sea la calidad del papel, dado su propia naturaleza, las fibras vegetales de las que está compuesto el propio cliché se hacen visibles. La huella de estas fibras quedaba registrada en el positivo, entremezclándose con cristales de plata que conforman la imagen integrados en las mismas y haciendo perder de forma significativa la definición de la imagen con respecto al daguerrotipo que se define bajo una pulida superficie argéntica casi especular y por tanto en ausente de textura.

²³ Cuando nos referimos al registro del color nos referimos a que el material capte las radiaciones de las distintas longitudes de onda (colores), que los distintos colores estimulen el material fotosensible produciendo metales (plata, platino...) que es lo que se traduce en el grano que define la imagen que es generalmente negro.

Al mismo tiempo que se desarrolla la operatividad del sistema se va consiguiendo abaratar su precio y la burguesía media va accediendo a la fotografía. Sólo la élite del saber es consciente de la importancia del descubrimiento y de la potencial herramienta de conocimiento que iría progresivamente aplicándose en las diversas áreas de estudio.

La sociedad ve colmada en el daguerrotipo su ansia de mimetismos con las altas clases sociales de referencia, las cuales presentaban en sus galerías pictóricas y en particular en las miniaturas su grado de posesión y por extensión de poder. Así el poder era expresado en forma de posesión icónica.

Un gran hito para facilitar la cuestión técnica a los usuarios no científicos fue la comercialización de materiales preparados o semipreparados para operar sin la necesidad de elaborar cada una las etapas del proceso de creación de los soportes fotosensibles, además la producción de estos materiales de forma masiva, abarataría el precio de los productos excesivamente costosos hasta la fecha.

El entusiasmo de la población no vinculada al distinguido invento era muy grande, y en la misma presentación en al que Arago describió el invento muchos *bricoleurs* tomaban notas para la elaboración de sus cámaras propias y materiales fotográficos.

Marie-Loup Sougez describe el ambiente de la calle, en el exterior de la Academia de Ciencias, mientras Arago presentaba oficialmente el procedimiento, 19 de agosto de 1839:

Fuera del recinto como otros muchos, por no haber llegado con dos horas de antelación, acechaba con la muchedumbre cuanto trascendía acerca de la comunicación académica. En el momento, un espectador sale, azorado; la gente se agrupa a su alrededor, le preguntan y él, que cree saberlo todo, dice que se trata de betún de Judea y de esencia de lavanda... Pero pronto la gente rodea a un nuevo iniciado, aún más azorado que el primero. Este, ahora nos dice que es el yodo y el mercurio, sin más comentario (Sougez, 2004, p. 58).

La novedad técnica motiva este interés exacerbado porque implica posibilidades de desarrollos originales por parte de la ciudadanía. Las nuevas herramientas proporcionan caminos vírgenes, inexplorados para el desarrollo de toma de decisiones formales novedosas y originales que proporcionan una gran satisfacción personal a quien las realiza. Quizá en este momento nace el espíritu investigado y entusiasta de la figura del amateur.

Hasta no hace mucho tiempo el ámbito del amateurismo quedaba relegado a los foto-clubes y en la última década se desarrollan en la web foros de discusión, generalmente ligados a un contexto técnico o a una marca comercial como puede ser *Nikonistas*, fervientes admiradores de la casa *Nikon* o *Canonistas* de la también nipona *Canon*, donde se discute sobre distintos temas, casi siempre de carácter técnico, con un mayor o menor rigor. Es evidente que la información que se maneja en la actualidad es mucho más precisa, dado que las propias marcas se ocupan de facilitar los datos de sus sistemas de forma rigurosa y esto permite una discusión con mucho mayor criterio que el “*de boca a oreja*” que se vivía a las puertas de la Academia. Es interesante, y trataremos más adelante sobre esta fiebre de lo tecnológico e instrumental, que ciega en parte a los usuarios respecto a la utilidad pragmática del sistema fotográfico.

Como se ha referido, los resultados que proporcionaban las toscas máquinas de estos operadores desinformados del siglo XIX eran escasos, sin embargo la pasión que suscitaba permite valorar la ilusión que no obstante generaba tal descubrimiento.

Daguerre a pesar de obtener una pensión vitalicia de 6000 francos (y otra de 4000 para el heredero de Niepce), inició la explotación del su invento para lo cual se asoció con su cuñado M. Giroux, de profesión papelerero y en cuya tienda se vendía la cámara *Daguerreotype* rigurosamente firmada y numerada por el propio Daguerre. La óptica continuaba siendo facilitada por M. Chevalier, óptico oficial de la capital, que, como ya dijimos, proporcionaba las lentes a Niepce y Daguerre desde los tiempos de las pesquisas iniciales del proceso. Los equipos eran poco manejables y tremendamente pesados, en torno a los 50 kg. El coste del sistema era desorbitado, unos 400 francos de oro, lo que provocó que pronto se emprendieran las modificaciones pertinentes para hacerlo más operativo, comenzando la guerra de patentes y explotaciones lícitas e ilícitas. En 1841 el precio de cámaras y placas se redujo a más de un tercio.

En 1841 Chevalier presentó su cámara con ópticas que se podían combinar para obtener distintas focales en el mismo cuerpo, sistema que evolucionó hasta el de la actualidad, con ópticas intercambiables en las cámaras réflex en las que, precisamente, se convierte en su máxima prestación esta característica frente a otro tipo de cámaras compactas o tipo puente. En la misma década de los 40 la evolución de las cámaras fue trepidante, por ejemplo las cámaras empezaron a reducir su tamaño y su peso hasta llegar a los apenas 4 kg. Los

constructores de cámaras más afamados eran la casa Giroux y Lerebours en Europa pero pronto surgieron otros como el neoyorkino Alexander Wolcott.

Otra de las cuestiones clave para la operatividad del sistema era el tiempo de exposición el cual quedaba ligado al registro de los elementos dinámicos fotografiables. En un principio los primeros daguerrotipos requerían de entre 5 a 40 minutos de exposición en función de las condiciones de luminosidad existentes en el momento de la toma. En 1841 el tiempo de exposición quedaba reducido a dos o tres minutos y en 1842 bastaban con 20 a 40 segundos. Esta evolución se debía fundamentalmente a la optimización de pureza y diseño de las lentes empleadas y a la sensibilización de los materiales fotosensibles.

Pronto la metodología técnica alemana emergía y en esta misma década de 1840, los Voigtländer, fabricantes de microscopios solares desde mediados del siglo XVIII, comenzaron a fabricar sus primeras cámaras fotográficas (Figura 17). Estas se salían del



Figura, 17. Cámara Voigtländer con objetivo Pentzval, 1840.

formato prismático habitual siendo más parecidas a un catalejo o microscopio que a la renacentista *camera obscura*. Estas nuevas cámaras imitadas y literalmente falsificadas en Europa y América generaban un fotograma circular, cuestión a la que ya tendremos ocasión de referirnos en otro lugar. Parece que existía una cierta voluntad de crear un nuevo producto o de distinguirse de alguna forma de los descubridores ingleses y franceses.

4.1.2.3 El negativo

La gran mayoría de sustancias fotosensibles ven alteradas sus propiedades cuando son expuestas al sol variando su tono y su brillo. Generalmente los haluros de plata cuando son expuestos a la luz se tornan en valores tonales oscuros, tanto más oscuros cuanto mayor sea la exposición de estos a la fuente de luz. Es decir que cuando una cámara oscura registra el reflejo de una escena o motivo, cuanto más brillante sea esta, más oscura será la huella que deje en el material fotosensible. Es decir la imagen resultante será negativa.

Las palabras negativo y positivo fueron acuñadas por William Herschel quien, como señala Sougez, creó términos muy relevantes en la semántica de lo fotográfico como son la propia palabra fotografía o instantánea.

Esta naturaleza de lo fotoquímico llevó a investigar otro tipo de sustancias como resinas, gomas y barnices que tenían la capacidad de tornar la propiedad de estos materiales de solubles a insolubles lo que apuntaba irremediabilmente, como vimos, hacia los procesos calcográficos. Sougez señalaba en la descripción del proceso de la heliografía, recogido en el acta de creación de la sociedad de Niepce y Daguerre fechada en noviembre y diciembre de 1829, que el procedimiento “(...) podía aplicarse indistintamente el barniz sobre piedra, metal o cristal” (Sougez, 2004, p. 48). Lo que nos hace pensar en una posibilidad mucho más sofisticada que la del papel como soporte para el desarrollo del negativo.

¿Qué frenó el proceso natural del negativo o la matriz calcográfica como sistema natural de captura? En primer lugar pensemos que lo lógico es obtener una imagen positiva de forma directa (como la pintura) sin necesidad de recurrir a estadios complicados que mermen la calidad de la resolución óptica de la imagen y compliquen y encarecan el proceso dado que a priori el sistema fotográfico se plateaba como una ayuda al dibujante, una herramienta para facilitar la ardua tarea del copiado al natural. En segundo lugar el soporte del positivo directo se convierte en una suerte de *lienzo de Verónica*, una frontera entre lo etéreo, lo lumínico y lo matérico, lo físico del soporte fotográfico, que quedaría desvirtuado con la multiplicidad del negativo. La daguerrotipia también apunta al orfebre: la imagen se genera como una maraña de filigrana dibujada sobre una plancha de cobre plateada y encastrada en estuches de terciopelo y ornato dorado, lo que la convierte en una joya. Estas alusiones que se pierden con el papel.

Entendemos allí el peso de la tradición pictórica, de la obra única, el estatus del que dotaba la representación plástica de los miniaturistas y pintores. En esta tradición el original daba un valor añadido de exclusividad quedando eclipsado con la popularización que permitiría el proceso negativo/ positivo. En definitiva se trata de la frustración de la posibilidad de continuar con la especulación icónica que durante siglos llevó a cabo la nobleza y el clero.

Estas notables diferencias quizá frenaron en un primer momento el desarrollo técnico del proceso negativo-positivo, perjudicando notablemente a Hippolyte Bayard (1801-1887) quien investigaba procesos de esta índole paralelamente a la evolución del proceso de Daguerre. Arago tuvo conocimiento de sus investigaciones y prestó interés y apoyo económico a Bayard

inclinándose en un momento dado, de forma incondicional, hacia el proceso de Daguerre. Bayard al dorso de su famoso autorretrato simulando su suicidio (Figura 18) escribe:

El cadáver del señor que ven ustedes es el del señor Bayard (...) La academia, el rey, y cuantos vieron sus dibujos los admiraron como lo están ustedes admirando ahora. Ello le ha valido mucho honor y no le ha reportado un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, dijo que no podía hacer nada por el señor Bayard y el infortunado se ahogó (Newhall, 2002, p. 25).



Figura 18. Bayard, H. B. (18 de octubre de 1840). *Autorretrato de Hippolite*.

Quizá sea este la primera performance documentada y resulta interesante porque en este gesto se pone también en cuestión el valor documental de la fotografía. Poco después se realizarían los fotomontajes de la Comuna de París, (1871) en los que se presenta al medio fotográfico como una incómoda, efectiva y potente herramienta de protesta.

En esta misma época, exactamente el 25 de enero de 1839, se hacen públicas en la Royal Institution de Londres una serie de imágenes realizadas sin cámara fotográfica, como simple huella fotográfica sobre un soporte fotosensible de una serie de objetos expuestos al sol. William Henry Fox Talbot, su autor, los llamó *Photogenic Drawing*, dibujos fotogénicos. Aunque Talbot pretendía equiparar sus investigaciones a las de Daguerre, Herschel investigador contemporáneo a ambos, detalló en sus cuadernos la notable superioridad en definición y calidad de la daguerrotipia.

Sin embargo el proceso de Talbot tenía una particularidad que aventajaba a la daguerrotipia de forma significativa, y era el hecho de tratarse de un proceso negativo-positivo que permitía la multiplicidad de la imagen frente a la copia única que suministraba el daguerrotipo. Esta idea de multiplicidad estaba en los objetivos primigenios de Niepce al plantear que la heliografía, como ya comentábamos, era el primer paso en el desarrollo de la matriz de un proceso foto-calcográfico. Las pesquisas de Daguerre obviaron esta posibilidad frente al apabullante resultado de la amalgama de mercurio sobre la plancha plateada del daguerrotipo.

Por otro lado, el sistema de Talbot era significativamente más barato ya que se sustituía el cobre plateado del daguerrotipo por el papel emulsionado de Talbot, materias primas con una diferencia de coste significativa por lo que además de la reproductibilidad del negativo, el coste de producción funcionó como un factor determinante en la popularización y expansión del sistema.

El daguerrotipo por su naturaleza y por las elevadas connotaciones a las que aludía, fue un estímulo para que aficionados e investigadores expertos experimentaran de una manera perseverante en la búsqueda por equiparar la imagen sobre papel a la fotografía daguerriana. Con el comienzo de la década de 1850, esta obstinada experimentación desató un fulgor sin precedentes por la presentación de patentes las cuales, eran publicadas tanto con la esperanza de conseguir un ulterior rédito económico cuanto por la evidente mejora de la imagen calotípica. Quizá las sendas pensiones vitalicias estatales que fueron asignadas a Daguerre y Bayard entre otros fueron el detonante de este fenómeno.

Como ya se comentó, el tiempo de exposición del proceso de Talbot se fue reduciendo de forma notable en muy poco tiempo. Marie Loup Sougez lo recoge así: “En pocos meses pasó de 30 minutos a 75 segundos y, finalmente, tan sólo 30 segundos. La calidad de la imagen sobre papel tenía suavidad y medios tonos que le conferían un sello artístico” (Sougez, 2004).

A finales de la década de 1840 numerosos avances fueron descritos en la Academia de las Ciencias en pro de la mejora del proceso de la imagen negativa. En 1847 Blanquard-Evrard humedece el negativo y lo sostiene en el interior de la cámara entre dos cristales, en el mismo año Abel Niépce de Saint-Victor²⁴ describe las propiedades antiadherentes de la albúmina de la clara de huevo que empezó a aplicarse sobre clichés de cristal y sobre papel, lo que posteriormente se denominó: papel albuminado, técnica que permitía obtener una fineza hasta el momento desconocida sobre papel. El uso de este papel se extendió durante varias generaciones.

La función de la capa de albúmina aplicada sobre el soporte era similar a la que poseía la capa de barita sobre el papel fotográfico baritado contemporáneo y consistía en aislar las sales de plata de las fibras de papel del soporte con el fin de evitar que la emulsión sea absorbida por el papel haciendo perder definición a la copia una vez revelada.

²⁴ Primo de Nicéphore Niépce.

Se consumieron millones de huevos de los cuales sólo se empleaba la clara por lo que la yema generalmente iba a parar en manos de curtidores o pasteleros. Quizá esto sea el secreto de la supremacía incomparable de la repostería francesa. Otros avances significativos son los procesos al amoniaco que llegan a acortar los tiempos de exposición a un segundo, o el sistema de papel rígido encerado de Le Gray que redundaba en la idea del sistema de Blanquard-Evrard que sería la antesala de los negativos de cristal que se extienden hasta el siglo XX con la llegada de la película en rollo. Blanquard también es el responsable del desarrollo de un papel para positivado que tan solo requería de una exposición de 6 segundos a la luz del sol lo que permitió la producción de copias en serie a gran escala (Newhall, 2002).

Talbot continuó investigando en pro de una mayor operatividad del sistema y así descubrió que el yoduro de plata era mucho más sensible a la luz que otros haluros empleados hasta el momento y dio con un descubrimiento revelador, (nunca mejor dicho), y que condicionaría los procesos posteriores que irían surgiendo a lo largo de la historia hasta la aparición de la imagen digital: al lavar sus fotografías con una solución de ácido gálico y nitrato de plata, producto que también había empleado en el sensibilizado del papel, observó que dicha solución hacía surgir gradualmente la imagen, lo que se denominó: revelador.

La gran mayoría de procesos anteriores tanto haluros metálicos como procesos que implicaban los dicromatos, producían la imagen, en cierta medida, en la propia exposición al incluir materiales en la misma emulsión o sensibilizado de la imagen como el “galonitrato de plata” lo que obligaba a larguísimos tiempos de exposición para que la imagen apareciera. El descubrimiento del revelador implicó una significativa reducción de los tiempos de exposición. Los intentos que a priori resultaba frustrados por una aparente subexposición en la toma eran compensados con el sobrerivelado, en ocasiones de hasta más de un día, que hacían notablemente visible la imagen capturada.

En 1848, David Octavius Hill, artista ya mencionado en este mismo capítulo, escribió:

La superficie rugosa y la textura desigual en el papel son la causa principal de que el Calotipo falle en detalles frente al proceso de la daguerrotipia: y ésta es su verdadera vida. Se trata de la obra imperfecta de un hombre, y no de la perfecta y muy disminuida obra de Dios. (Newhall, 2002, pp. 41-45).

Apremiaba la búsqueda de un soporte carente de textura alguna, pronto comenzarían a desarrollarse distintos tipos de sistemas basados en el cristal una vez fue superado el problema de la adherencia de la emulsión al vidrio. Se experimentó con la albúmina como veíamos y con otras sustancias orgánicas como la baba de caracol.

Por otro lado la presión que ejerció Talbot para controlar sus patentes, no causó más que antipatías hacia su persona e hizo que su sistema fuera poco utilizado en los Estados Unidos, donde además de evitar el pago de derechos por la patente de la Calotipia, preferían la superficie metálica del Daguerrotipo. Su uso se extendió en el tiempo en América, incluso con la aparición de los nuevos soportes y sistemas. Talbot, dolido por no haberse beneficiado de una pensión estatal como lo hiciera Daguerre y angustiado por el control de sus patentes, llegó a pleitear por el hecho de que se trataban de procesos de positivo-negativo.

En 1851 Sir Frederick Scott Archer desarrolló lo que se conoció como la placa húmeda o proceso al colodión, Newhall describe así el proceso:

El colodión es una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter. Se seca rápidamente, formando una película dura e impermeable; (...) Archer agregó yoduro de potasio al colodión y recubrió con la mezcla una placa de vidrio. Luego, bajó una luz tenue, sumergió la placa en una solución de nitrato de plata. Los iones de la plata se combinaron con los iones del yoduro, formando dentro del colodión un yoduro de plata, sensible a la luz. Mientras la placa permanecía húmeda la expuso a la luz en la cámara. Luego hizo el revelado en ácido pirogálico; fijó la placa con hipo, la lavó y la secó. Todas estas operaciones se realizaron rápidamente, antes que el colodión se secara y se convirtiera en resistente ante las soluciones químicas del proceso (Newhall, 2002, p. 295).

Esta última cuestión era el gran punto débil porque la necesidad de elaboración de los materiales fotosensibles y la del procesado *in situ*, obligaba al fotógrafo a desplazarse al lugar donde tuviera que desarrollar su trabajo con un carromato o furgón que le permitiera elaborar todo el proceso en un lugar estanco a la luz. A este handicap operativo se sumaban otros como la extrema volatilidad del éter, algo que ocasionó graves problemas en operaciones en lugares con temperaturas extremas, como iba siendo habitual en las expediciones arqueológica, antropológicas y comerciales en África y en otros países desérticos o especialmente cálidos.

Dado que con el colodión se plantea una nueva tecnología para el registro de negativos en el cual queda solventado el problema de la falta de definición que ocasionaba la textura de las fibras del papel sobre la imagen, parece que se hace indispensable adoptar también un sistema de positivado que no ocasione la pérdida de este nuevo umbral de registro ganado en la captura. Se adopta, como ya vimos al inicio del presente texto, el papel albuminado inventado en la década de 1850 por Banquart-Evrard, así describe Newhall (2002) el proceso:

Recubría el papel con clara de huevo, donde había disuelto bromuro de potasio y ácido acético. Una vez seco, el papel se hacía flotar en la superficie de una solución de nitrato de plata, colocada en una bandeja, y se dejaba secar nuevamente. El papel sensibilizado se ponía en contacto con un negativo dentro de una marco de vidrio y expuesto a la luz del sol durante varios minutos, a veces incluso horas que aparecía la imagen. La copia era entonces coloreada a un nítido marrón mediante cloruro de oro; se la fijaba con hipo y luego era debidamente lavada y secada.

Para dar a la superficie lustre brillante, se apretaba habitualmente la copia entre una placa brillante y un cilindro calentado en un quemador. El papel recubierto, que quedaba preparado por su uso por el fotógrafo, era vendido por sus fabricantes (p. 60).

Este tipo de proceso de preparación se parece de manera significativa a los sistemas de fabricación que se han ido manteniendo en los últimos cientocincuenta años hasta la aparición de la fotografía digital. En los papeles fotográficos modernos la capa aislante del papel empleada es la barita o poliestireno si se trata de papel RC, en lugar de la albúmina. Los papeles albuminados eran preparados y guardados. Una vez que iban a ser utilizados se sensibilizaban con nitrato de plata.

En el papel moderno la sensibilización con haluros de plata (generalmente cloro-bromuro de plata) se produce en el proceso industrial por lo que el papel se encuentra listo para ser utilizado. Evidentemente los procesos actuales han sufrido una notable industrialización con respecto al artesanal proceso a la albúmina.

El serio inconveniente del tiraje a la albúmina es su inestabilidad pudiendo sufrir procesos de sulfuración que generan un grave deterioro de la imagen, pudiendo provocar incluso su desaparición. La albúmina es además un soporte que con el tiempo se torna quebradizo

(Pavao, 2002, p. 24) siendo habitual, si no está adherido a otro soporte rígido, el abarquillamiento y rotura de la base albuminada.

La inestabilidad de los materiales fotosensibles ocasiona una seria preocupación por la pervivencia de la imagen, cuestión por la cual el hombre no había tenido que preocuparse hasta la fecha dado que la imagen pictórica es de extrema estabilidad y en el dibujo (si este no es expuesto a la luz directa del sol) el deterioro es tan lento y paulatino que puede pasar desapercibido a los ojos de sus propietarios.

Así en 1856, Honoré-Tèodoric-Paul-Joseph D'Albert, rico filántropo de las artes, promovió dos importantes premios con el objeto de estimular la investigación. Por un lado la propuesta era para desarrollar un sistema de papel para el positivado y la elaboración de copias que fuera estable y permanente y, en segundo lugar, ingeniar un sistema que permitiera elaborar una matriz calcográfica para poder así desarrollar un sistema fotomecánico capaz de incorporar a la imprenta la imagen fotográfica. Los premios estaban provistos con 2000 francos y 8000 francos respectivamente. Ambos premios fueron concedidos a Alphonse-Louis Poitevin que ideó un sistema de copias al carbón y para el *grand prix* desarrolló un sistema que denominó *colotipo* ambos procesos basados en las propiedades del bicromato potásico que altera la solubilidad al agua de gomas y gelatinas. Esto abriría la puerta a una nueva etapa en la cual los procesos pigmentarios serían protagonistas prácticamente hasta concluir el milenio y condicionarían, como veremos, la estética y la concepción del medio.

Por otro lado, la tecnología del negativo seguiría avanzando y así, a partir de la placa al colodión surgirían otras técnicas como el ambrotipo²⁵ que pese a que en origen era una forma de aprovechar los negativos subexpuestos, pronto adquiere gran popularidad por su parecido con el daguerrotipo (Newhall , 2004, p. 63). El éxito de esta técnica llevó a producir otras similares como el ferrotipo, técnica barata y resistente que inició el envío de la imagen fotográfica por correspondencia. Otra aplicación que como el ferrotipo supuso una cambio tremendamente relevante en el aspecto social del uso de la imagen fue el proceso que ideó André-Adolphe-Eugène Disderi llamado la *carte de visite*.

²⁵ El Ambrotipo consistía en la presentación de un negativo al colodión ligeramente subexpuesto sobre una base de cartón o terciopelo negro la cual permitía ver la imagen como positiva. Ascher describió en segunda edición de su manual como blanquear el negativo al Colodión para obtener positivos. Este sistema recordaba en apariencia al daguerrotipo siendo de un coste significativamente menor lo que la convirtió en una técnica muy popular.



Figura 19. Disdéri, A. (1860). Carte de Visite a la albúmina sin cortar.

El sistema de Disdéri consistía en una cámara fotográfica con cuatro objetivos los cuales proyectaban sobre un mismo negativo cuatro imágenes distintas. La cámara estaba provista de un sistema de porta-placas deslizante por lo que una misma placa podía ser expuesta una segunda vez, haciendo que de un mismo negativo, sobre una misma placa, se obtuvieran ocho retratos distintos (Figura 19). Este

sencillo ingenio que a priori pudiera parecer intrascendente por su sencillez, desató una fiebre por la imagen fotográfica y por su coleccionismo de tal magnitud que desbancó a los sistemas de retrato que se venían empleando hasta la fecha.

El éxito del sistema estribaba en primer lugar en la multiplicidad de la imagen propia y en segundo lugar en el formato. El 8 por 1 de la *carte de visite* permitía al usuario de la galería de retratos poder compartir su efigie con familiares y amigos. El formato era francamente pequeño por lo que los detalles del rostro o las pequeñas imperfecciones fruto de la sorpresiva captura o de la propia naturaleza física del usuario no tenían ninguna transcendencia, quizá esto fuera también uno de los éxitos de este tipo de imágenes, la visión era general, no importaba el detalle, por lo que los elementos que tenían relevancia eran la pose (que como tratamos anteriormente se podía escoger por catálogo), la expresión corporal, el atuendo, los elementos decorativos del estudio, la luz, etc. Estas cuestiones podían definir el estatus, profesión, carácter del personaje, etc. Este formato generó un intercambio fluido de imágenes entre conocidos y amigos, al mismo tiempo fue introduciendo en la sociedad una cierta obsesión por la colección. Surgen los álbumes donde organizar las colecciones y era propio no coleccionar solamente las imágenes de las personas del entorno más próximo sino que se empiezan a incorporar en los álbumes fotografías de artistas, políticos y gente popular del momento. “La cardomanía (...) llegó a Inglaterra donde se vendieron 70.000 retratos del Príncipe Consorte en la semana inmediata de su muerte” (Newhall, 2002, p. 63).

Sin duda este afán por el coleccionismo que es casi un atributo de nuestra naturaleza, popularizó, naturalizó e hizo común la estampa fotográfica en todos los ámbitos de la

sociedad. A partir de entonces la fotografía dejó de ser un objeto de clase para convertirse en una forma de expresión, comunicación y distinción social. En la actualidad, como veremos en la parte final de este bloque, el paradigma del coleccionismo retratístico e identitario se encuentra en las vastas galerías fotográficas contenidas en las redes sociales.

4.1.2.4 La expansión de la fotografía y su especialización

Una vez la fotografía se extiende como sistema de registro documental en los diversos ámbitos de la cultura y de la ciencia y se populariza el uso del invento, una gran cantidad de burgueses, ávidos de notoriedad, inician sus periplos intercontinentales. La cámara se convierte en un testigo privilegiado, una puerta al conocimiento en los nuevos viajes y colonizaciones.

La aventura, el viaje, se convierten en un espacio de proyección personal. A la vez que la fotografía se transforma en una ventana cultural en la que el individuo, en las elecciones de los motivos que registra y en el estilo, en la puesta en escena de su figura en los nuevos contextos, etc., es promotor de la formalización de los primitivos estereotipos de los emergentes géneros que dejarán huellas y rasgos indelebles en el desarrollo del imaginario universal venidero.

En este sentido Jeffrey (1999) reflexiona sobre cómo el fotógrafo pasa en ocasiones de documentalista de un contexto físico a protagonista de una aventura.

A primera vista Frith podría parecer un fotógrafo en la línea de Teinard y Du Camp (fotógrafos de arqueología egipcia), pero Frith era más un viajero y un narrador que un erudito. Por encima de todo, su objetivo era dar a conocer a un público lo que se sentía al visitar aquellas regiones remotas y exóticas (Jeffrey, 1999, p. 34).

La naturaleza sensacionalista del medio también impregnó este tipo de imágenes que se suponen provistas del prisma de la neutra mirada del especialista. Sin embargo era común que los fotógrafos emplearan el pintoresco atrezzo típico de los estudios de retrato parisinos en la fotografía antropológica, en parte porque muchas de estas tribus vivían desprovistas de ropa o no tapaban su torso. Muchos fotógrafos no pudieron contener en sus registros la mirada erótica del occidental ante tal exótico estímulo a los ojos del europeo como recuerda Ewing (1994):

Sobrepasando los límites científicamente definidos del estudio antropológico, Burton orientó sus composiciones de acuerdo con las tradiciones artísticas de finales

del siglo XIX. Las muchachas se convertían en modelos de un artista, y Burton las disponía en coreografías que emulaban las poses de las esculturas helénicas... Las jóvenes papúas se convertían en odaliscas orientales, y su atractivo sexual se enmascaraba aludiendo a imágenes como refinadas escenas de género eduardianas (Macintyre, M., 1992 citado por Ewing, W.A., 1994, p. 64).

Es decir, los fotógrafos viajeros pioneros se enfrentaban al problema de documentar un nuevo mundo empleando a la vez un sistema que aún estaban asimilando, máxime en unos contextos climatológicos extremos que hacían variar los protocolos de trabajo habituales. Gombrich, haciendo alusión al estudio del retrato pictórico en el arte, apunta: “No se puede crear una imagen fiel a partir de la nada. Uno tienen que haber aprendido el artilugio, aunque sólo sea de otras pinturas vistas” (Gombrich, 2002, p. 68).

Podemos extrapolar esta cuestión a la situación de los fotógrafos primitivos del nuevo género. Las referencias que tenían en un primer momento eran básicamente pictóricas y sobre ellas manejaron sus intuiciones para adaptar dichas referencias al nuevo medio fotográfico, determinando así *la manera* para los fotógrafos futuros.

Estas apropiaciones estéticas que impregnan la imagen fotográfica pronto se ampliaron, no siendo ya exclusivamente por préstamos de la pintura y de la escultura de la antigüedad clásica sino que también la fotografía comienza a forjar sus propios códigos ligados al aparatage. W. A. Ewing (1994) recoge cómo fotógrafos asociados con médicos que elaboran archivos patológicos tampoco son capaces de evitar los amaneramientos esteticistas:

L. Haase, un fotógrafo berlinés, fue empleado para registrar a los pacientes de un ortopeda, un tal doctor H. W. Berend, a principios de la década de 1860. Sus modelos aparecen erguidos ante un fondo plano, desnudos sólo en la medida en que era necesario para mostrar su condición. No hay aquí ningún deseo de componer una “imagen” placentera. Pero en algunas imágenes se incluye una pieza de tela que remite al tratamiento convencional de los desnudos de la época. Aunque la tela fue cortada ahí para ocultar la pesada percha metálica en que se apoyaba el paciente durante la prolongada exposición, también revela cierta vacilación a la hora de aceptar un acercamiento puramente clínico. (...) Alfombras orientales, telones pintados o absurdas apoyaduras oscurecen el propósito fundamental de la imagen (Ewing, 1994, pp. 15-16).

En este sentido Gombrich hace una acertada metáfora sobre el hallazgo en el arte y en los procesos, de construcción representativa:

La historia del arte, según la hemos interpretado hasta ahora, puede describirse como un forjar llaves maestras para abrir las misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, para las cuales sólo la propia naturaleza tenía originariamente llave. Son cerraduras complejas, que sólo responden cuando se empieza por poner en debido estado varios tornillos y cuando varios pestillos se mueven a la vez. Como el ladrón que intenta forzar una caja de caudales, el artista carece de acceso directo al mecanismo exterior. Sólo puede tantear con dedos sensibles, ensayando y ajustando su gancho o su alambre cuando algo cede. Naturalmente, una vez se ha abierto la puerta, una vez se ha hecho la llave, es fácil repetir la hazaña. La persona que sigue no necesita ningún talento especial, o sea ninguno más que el necesario para copiar la llave maestra de su predecesor (Gombrich, 2002, p. 304).

En este nuevo contexto, no sólo la tecnología adquiere un ritmo evolutivo significativo sino que la actitud de la sociedad en general se presta a la innovación, la experimentación y los cambios notables en toda suerte de ámbitos. En este contexto aparecen personajes como Gaspar Félix Tournachon más conocido como Nadar. Es periodista, dibujante, caricaturista, fotógrafo, interesado por la innovación tecnológica en especial la relativa a la aeronáutica y hombre especialmente sensible y talentoso en lo que respecta a la imagen. Nadar, con el objeto de dibujar su célebre *Panthéon Nadar* (1851-54), dos grandes litografías (71 x 94 cm.) donde retrataba a 249 personajes ilustres de su época, se ve obligado a emplear el sistema fotográfico para completar tan magna tarea. De esta forma, de una manera limpia y sin artificios gremiales, se dispone a desarrollar una galería de retratos inusuales por su pureza y psicología.

Nos hallamos en un momento de espectacular disposición hacia los avances en todos los campos. Por ejemplo en el tecnológico, con además de los nuevos procesos fotoquímicos, se diseñan ópticas, más luminosas y menos aberrantes, que permiten acortar los tiempos de exposición y diluir los límites de lo fotografiable. Este espíritu aventurero e innovador podría bien ser encarnado por Nadar que fue el primero en realizar una fotografía aérea así como fotografías subterráneas y submarinas (Auer, 2001, p. 20). En 1858 Nadar realiza la primera fotografía aérea a bordo de su mítico *Le Geant*, que, como su propio nombre ilustra, se trataba de un enorme globo aerostático. La fama de su ascensión en globo ante miles de parisinos alimentó lo verosímil que las novelas de Verne proponía y no hizo más que magnificar su exitosa carrera en la narrativa de ciencia ficción.

Quizás se podría decir que la invención de la fotografía ha contribuido también a la creación de los estereotipos de héroe, de aventurero, de expedicionario y de hombre de ciencia polivalente que emergen en contraste con otros estereotipos contemporáneos como son el de gentleman, el dandi, el *voyeur* y el *flaneur* personajes dotados de cierta pasividad y de languidez del romanticismo. El hombre moderno tiene que ir rápido, alto (volar en globo) y lejos, y por supuesto utilizar la máquina.

Que de estos prototipos que Verne (Figura 20), amigo del fotógrafo, adoptó como modelo en los rasgos de algunos de los personajes de sus obras y que en cierta forma, sitúa la figura heroica del fotógrafo como paradigma de la modernidad. Nadar fue amigo y fuente de conocimiento para el proyecto de Verne consiste en novelar la ciencia. Julio Verne utilizó el famoso globo de Nadar (Figura 21), *Le Géant* como inspiración para su novela *Cinco semanas en globo*, y el propio Nadar también le sirvió como inspiración para el personaje de Michael Ardan en su obra de la Tierra a la Luna.

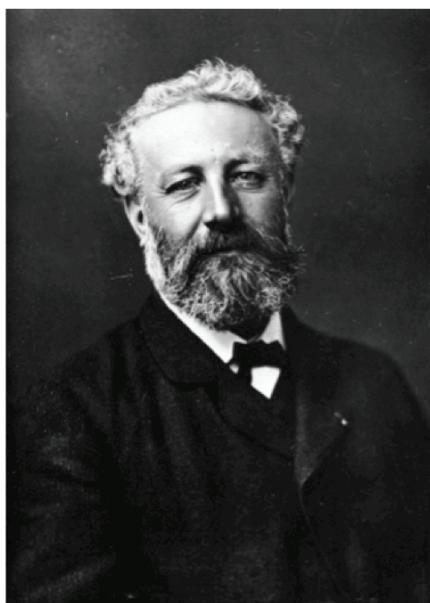


Figura 20. Nadar. (1850). Julio Verne. Paris.



Figura 21. Nadar. (1863-65). Autorretrato en globo.

4.1.2.5 Fotografía como arte

Toda la historia moderna está por escribir porque ninguna de las existentes restituye a la fotografía el papel capital que ha jugado. (...) La historia está por escribir, la historia del cambio radical aportado a todas las sensibilidades por este invento, análogo quizá al que aportó el descubrimiento del aceite a finales de la edad media. También es cierto que la fotografía es un procedimiento técnico antes que cualquier otra cosa y que buena parte de los debates y de las polémicas que se han desatado sobre ella, desde Baudelaire hasta

hoy, no hubieran tenido lugar si no se hubiera querido hacer de ella un arte. Hablar de la fotografía como arte significaba de entrada falsear el debate sometiendo un medio nuevo a unos fines que le eran extraños, a unos posicionamientos estéticos con los que no tenía relación. Volver a afrontar la problemática de la fotografía significa, tal como nos invita a hacer Walter Benjamin, no hablar de la fotografía como arte, sino hablar del arte como fotografía.(...) La fotografía es algo demasiado serio para ser dejada en manos de los fotógrafos. Hablaremos de artistas que utilizan la fotografía, entre ellos, también hay, por azar, algunos fotógrafos (Jean Claire, 1973 citado por Chevrier, 2007, p. 147).

Esta extensa cita a la que nos permitimos aludir para introducir este epígrafe ilustra de manera cristalina nuestro punto de vista sobre el papel que la fotografía adoptó y que en general sigue manteniendo cuando queda enmarcada en el ámbito del arte. Aún hoy el peso de los discursos decimonónicos interfiere en la visión contemporánea de la fotografía en el arte y del arte en la fotografía, siendo un lastre heredado los estereotipos anclados en el imaginario universal sobre determinados valores estéticos que la fotografía debería poseer para quedar comprendida en este contexto. Todavía hoy en día sigue en boca de muchos el chirriante cliché de fotografía artística, apelando a estos modelos pictorialistas o impregnados en ese halo en lo formal, conceptual o actitudinal.

Es fácil admitir, gracias a los rastros gráficos y a muchos textos críticos, la batalla dialéctica que se tuvo que librar en torno a la calificación de arte del nuevo sistema de producción de imágenes. El pintor Honoré Daumier publicó en 1862 en el diario *Le Boulevard*, de París, una litografía que mostraba la ciudad vista desde un globo y bajo la que rezaba el texto: “*Nadar elevando la fotografía a la categoría de arte*” (Figura 22). La caricatura y su socarrón texto, operando como relevo, como apuntaría Roland Barthes, ilustran bien la tensión, la agresividad y la burla que ciertos personajes de la época proyectaban hacia las pretensiones artísticas de los operadores de la cámara.

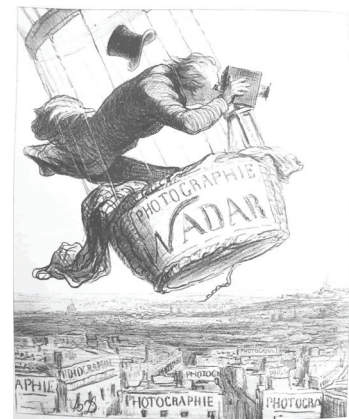


Figura 22. Daumier, H. (1862). *Nadar elevando la fotografía a la altura del Arte*. [Imagen de caricatura].

Muchos usuarios de la fotografía, tanto profesionales como aficionados y fundamentalmente los no profesionales con niveles culturales elevados y con multitud de referencias artísticas, comienzan a filtrar a este nuevo sistema de representación, a priori

maquinal, automático y natural, la inquietud humana por dejar rastros identitarios y la impronta de lo humano. Esto altera de manera significativa la forma de ver y producir fotografías. Podemos decir que, en consecuencia, los cambios se producen en tres ámbitos: el formal y técnico, el conceptual y el actitudinal.

Los cambios en lo actitudinal emergen fundamentalmente como reacción a los ataques directos sufridos por gremios de pintores, principalmente miniaturistas, que ven peligrar sus oficios o por pintores, como el anteriormente citado Daumier, que menospreciaban de una forma un tanto pueril, importunando a los usuarios y rehusando equiparar la fotografía al resto de representaciones artísticas como el grabado, la pintura o el dibujo, consideradas como Bellas Artes. Esta desazón que sufrían los vocacionales artistas fotógrafos no era sólo consecuencia de la burla y las socarronas caricaturas y encendidas críticas que se vertían sobre los nuevos fotógrafos sino que se producía una marginación premeditada que se hacía patente en el veto que la fotografía sufría en las selecciones de obra para exposiciones y salones de arte.

Sin embargo otros sectores críticos se ilusionaban con el nuevo sistema y salían en su defensa. Como cita Newhall, en 1861 un crítico inglés expresaba: “Hasta ahora la fotografía se ha contentado principalmente con representar a la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede aspirar también a delinear la belleza?” (Newhall, 2002, p. 73).

Otro cambio, como decíamos, se producía en lo formal. Quizás como consecuencia del veto a la objetividad del nuevo medio, la fotografía inició su proceso de mimetismo con las formas artísticas institucionalizadas. En la primera reunión de la Photographic Society (fundada en 1853), Sir William John Newton negó el carácter artístico de lo fotográfico y sugirió a los fotógrafos que producían imágenes para artistas que desenfocan ligeramente sus tomas porque este artificio facilitaría el proceso de abstracción transitorio entre la percepción del volumen de lo real y su decodificación en la representación gráfica. El elemento morfológico por antonomasia del dibujo es la línea, y precisamente al valorar nuestro entorno apenas encontramos bordes lineales explícitos sino que más bien los bordes quedan definidos por los cambios de luz y textura. El *flo* suponía una gran ayuda a la hora de determinar estos cambios, algo así como el dibujante que entorna los ojos para valorar el claroscuro y determinar las masas de luz y de sombra y no caer en la intuitiva linealidad de lo gráfico.

Otro aspecto que bulle en este cambio de pensamiento plástico en el ámbito de lo fotográfico es la reflexión en torno a la imagen como portadora de sentido. En este aspecto se estudian las formas y otras cuestiones capaces de dotar de sentido a la imagen. Se investiga, por ejemplo, la expresividad de los rostros para poder comunicar ciertas emociones y sensaciones (Figura 23), siendo este un punto de partida de lo que será la fotografía de artistas de teatro, muy popular en la segunda mitad del siglo XIX. Otra línea de reflexión en este sentido fue la traslación de las figuras alegóricas de la pintura iniciándose así también en el ámbito de lo fotográfico discursos plásticos simbolistas, propios de contextos pictóricos.

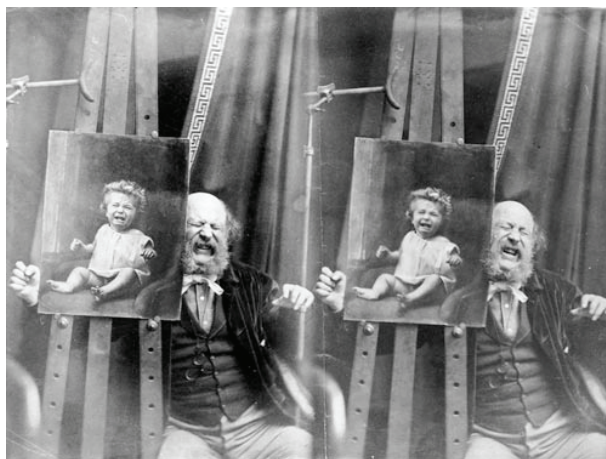


Figura 23. Rejlander, O. G. (1873). Autorretrato, *Dos emociones*.

También cambia de forma notable la manera de operar en la construcción de la imagen durante el proceso de tiraje en el laboratorio, que se convierte en la parte esencial de la formación de la imagen. La obsesión por emular a través de la fotografía las grandes composiciones pictóricas más espectaculares, lleva a artistas como Henry Peach Robinson a crear su obra *Fading away*, en 1858 (Figura 24) fotografía elaborada mediante 5 negativos. Otro célebre trabajo, quizá el más conocido de Oscar Gustave Rejlander, es la obra *Las dos sendas de la vida* de 1857, composición resuelta mediante 30 negativos en los que a través del minucioso estudio de la escala y la perspectiva, por medio de diversos fragmentos logra componer una sola imagen final que funciona como un todo. Esto recibió la denominación de: *copia combinada*. Aunque el proceso supone evidentemente un trabajo de puesta en escena significativo, la labor clave y ciertamente compleja y laboriosa es la llevada a cabo en el copiado, la dificultad estriba en encajar los fragmentos, escalar los personajes y maquillar los ensamblados de las piezas.



Figura 24. Peach Robinson, H. (1858). *Fading away*.

El propio Robinson, según cita Newhall, declaró que la persona que aparecía

retratada en su lecho de muerte “era una hermosa muchacha saludable de catorce años de edad, y la fotografía fue hecha para ver hasta dónde se la podía hacer parecer cerca de la muerte” (Newhall, 2002, p. 76). Este provocador ensayo (y hay que pensar en la puritana mirada victoriana vigente) supuso quizá el primer cuestionamiento en torno a lo lícito e ilícito en la búsqueda de las dos quimeras del medio: la belleza y la verdad. No sorprende que el público se sintiera en cierta forma engañado y que estas imágenes supusieran un cierto encontronazo con el naif espectador de la época dado que la fotografía, hasta entonces, se consideraba un reflejo analógico de su referente. Lo cierto es que aunque parezca mentira todavía en nuestro tiempo se producen estas mismas sensaciones de frustración entre imagen y verdad casi a diario cuando se desvela cómo se produjeron ciertos tipos de imágenes.

Estos sistemas de copia combinada eran procesos extremadamente laboriosos y suponían, casi con seguridad, la necesidad de retoque a posteriori lo que impulsó el desarrollo de los procesos pigmentarios propios de los movimientos pictorialistas. Se popularizan así técnicas basadas en el empleo de bicromatos y procesos pigmentarios como la goma bicromatada entre otros.

De alguna forma se puede decir que de esta intención de complicar y dificultar el proceso fotográfico emana una voluntad de distinción, de separación, de marginalización de otros fotógrafos que, operando con carácter de aficionados, pudieran quedar con esta estrategia descolgados de los sectores que producían fotografía artística.

El proceso al carbón de Poitevin y el sistema *colotipo* de la fotolitografía, también basado en las propiedades de las gelatinas bicromatadas²⁶, fue mejorado y explotado por Sir Josph Wilson Swan quien patentó un proceso de transferencia al carbón (*carbon tissue*) en 1864 y que facilitó, sistematizó y popularizó el comienzo de estos procesos pictóricos que se extenderán hasta la aparición de los grupos photosecesionistas.

El ámbito del fotógrafo aficionado se va definiendo y su cultura le permite la reflexión y la experimentación de lo fotográfico. Contribuyen a ello varias circunstancias: el sosiego del gremio ante la preocupación por la perdurabilidad de los materiales amparados por los premios de Alphonse-Louis Poitevin, la industrialización de los nuevos soportes, la profesionalización de los fotógrafos (tanto en galerías de retratos como los especializados

²⁶ Generalmente dicromato potásico o amónico.

en la toma de documentos para artistas), con la liberación de la sensación de competencia hacia los aficionados y la enorme demanda profesional.

En el museo Kunsthalle de Hamburgo, en Alemania, Alfred Lichtwark organiza en 1893 la “Primera Exposición Internacional de Fotografía de Aficionados”. Se expusieron 6000 fotografías, lo cual constituye una gran novedad porque además de su volumen era la primera vez que se exponían fotografías en un espacio que hasta el momento era el templo de la pintura. Otro apunte significativo fue el especial tratamiento de Lichtwark hacia los aficionados, “Los únicos buenos retratos en cualquier medio, eran los realizados por los aficionados, que tenían libertad económica y tiempo para experimentar, con lo que persuadió a los profesionales para que, por su propio bien, estudiaran y emularan aquella obra” (Newhall, 2002, p. 69).

El mismo año el Photo-Club de París hace una exposición de la misma índole denominada “Primera exposición de arte fotográfico” donde al margen de la excelencia técnica sólo serían aceptadas las obras que presenten un verdadero carácter artístico.

Esta visión filtrada por la mirada de operadores cultos que son capaces de indagar y explorar las posibilidades representativas del medio contrasta con los cada vez más manidos y estereotipados retratos producidos por los profesionales. La pasión por la plástica de lo fotográfico comienza a desplegarse en determinados sectores de la sociedad.

Tras admirar los retratos tomados en una explosión de luz de sol por Adam-Solomon el sensible escultor que ha abandonado a la pintura, no sostenemos ya que la fotografía sea un oficio: es un arte, es más que un arte, es un fenómeno solar, donde el artista colabora con el sol (Newhall, 2002, p. 69).

Así pues en este momento histórico, el aficionado se muestra con un bagaje cultural muy superior al del profesional, como pudiera suceder en un momento dado en nuestro contexto contemporáneo y en el de un futuro inmediato. Los nuevos operadores no profesionales de la cámara digital pudieran tener mucha mayor información en torno a cuestiones relativas a la imagen en sus aspectos más teóricos y en su carácter más conceptual y de concepción. En algunos sectores de población amateur con un nivel cultural elevado, poseedores de un mucho más rico imaginario universal que en el caso del profesional comercial, excesivamente especializado, con una formación técnica que descuida los aspectos teóricos más básicos y centrados en una tarea casi exclusivamente instrumental y sistemática, se

puede dar un nuevo desequilibrio entre el ámbito profesional y amateurista hasta el punto de diluirse esta frontera.

Esta circunstancia se puede dar con una mayor frecuencia en el presente y es fruto de la cada vez mayor accesibilidad al amateur a una misma tecnología y técnica que la empleada por el profesional, como veremos con detalle en las conclusiones del estudio de este bloque. Las claves de un desarrollo de las competencias para la creación y producción en lo icónico por parte de la ciudadanía pueden determinar, por primera vez en la historia, que este desequilibrio inestable que se mantiene entre lo profesional y lo amateur a lo largo del devenir del medio desaparezca buscándose nuevas categorías para la división de estatus productivos en lo icónico.

Volviendo al operador decimonónico también algunas concesiones que se comenzaban a demandar y a permitir, como la intervención manual por parte de los operadores sobre la copia, empezaron a calar en la sociedad como una forma de interpretar la imagen, que hasta ahora se presentaba como una estricta forma mecánica de registro.

El retoque había sido un tema de controversia desde que Franz Hanfstaengl, el principal retratista de Alemania, mostró en la Exposición Universal de París (1855) un negativo retocado, con una copia realizada antes y después. Ése fue, recordó Nadar, el inicio de una nueva época para la fotografía. (...) Aunque casi todos los fotógrafos creían que esa práctica era “detestable y costosa”, para citar a Nadar, el retoque se convirtió en una práctica rutinaria, porque las personas que posaban ahora exigían que el registro a menudo duro y directo de la cámara se aliviara, que se quitaran los defectos faciales y desaparecieran las arrugas de la edad (Newhall, 2002, pp. 69-70).

Al margen del retoque que supuso, gracias a la vanidad de sus usuarios, una cierta concesión al manipulado de la imagen fotográfica, pronto se desarrollaron de forma general los tirajes a la goma bicromatada. Operadores como Demachy aplicaban con brochas la emulsión pigmentaria y cuidadosamente la iban retirando bajo el agua templada durante su revelado. Se trataba, evidentemente, de un proceso artesanal, manual y tremendamente plástico.

La imagen del fotógrafo como artista, como intelectual de lo icónico, y ya no como un simple operador, va preparando la actitud que finalmente dignificó y que, en cierta forma dibujará la figura del artista fotógrafo. Newhall también describe y cita al peculiar e histriónico retratista Napoleon Sarony haciendo referencia a su trabajo:

Pienso en lo que debo sufrir... imagínese mi desesperación. Todo el día debo disponer poses y hacer arreglos para esas fotografías eternas. Éstas me dominan. Sólo debería pensar en mí; mientras me quemo y sufro, y me muero por algo que es verdaderamente arte. Todo mi arte en la fotografía es algo que valoro como nada en absoluto. Quiero hacer fotos sacadas de mi mismo, agrupar un millar de formas que pueblan mi imaginación. Eso me aliviaría; lo otro me oprime (Wiksin's Photographic, Magazine, vol. 30, 1893, p. 11, citado por Newhall, 2004, p.71).

Se produce pues una mayor distancia entre la labor del profesional y del fotógrafo aficionado donde cala de manera significativa el sentimiento artístico. Los aficionados comienzan a organizarse en foto-clubs y se hacen habituales publicaciones periódicas o catálogos donde quedan contenidas las obras más representativas de sus certámenes y salones. En este contexto se consolidaron foto-clubes y organizaciones de distinta índole como la mítica *The Linked Ring* que van determinando las normas del juego artístico pictorialista.

El máximo representante de la fotografía artística norteamericana, que será un personaje clave en la fotografía del siglo XX, como veremos, fue el fotógrafo de origen alemán Alfred Stieglitz. Stieglitz intentó trasladar la pasión por la fotografía artística que se vivía en Europa. Fue nombrado director de la Society of Amateur Photographers de Nueva York y encargado de dirigir la publicación *The American Amateur Photographer*, mediante la cual enseñó a los norteamericanos las formas y posibilidades estéticas que el medio les podía proveer.



Figura 25. Stieglitz, A. (22 de enero de 1893). *Winter on Fifth Avenue*.

El 22 de febrero de 1893 fotografía su célebre *Winter on Fifth Avenue* (Figura 25), realizada con una cámara de pequeño formato, “de detective”, formatos mal vistos por los fotógrafos que se decían serios. Stieglitz realiza un reencuadre de la toma y reconoce que siempre

toma sólo una parte del negativo original, que el proceso de tiraje es una segunda etapa de la creación de la imagen y que tiene la misma importancia que la propia toma.

Aunque Stieglitz valora el momento clave de la toma y en cierta forma imágenes sin grandes efectos de *flou*, etc., sí se perciben (sobre todo en las imágenes que desarrolló en Europa a su regreso) reminiscencias de la pintura impresionista del momento así como temas de marcado carácter costumbrista. Sus fotos, pese a tirarse en los procesos comunes de la época como las platinotipias y las gomas bicromatadas, poseían un estilo sencillo y directo que sumado a su destreza técnica en la resolución, siempre dentro de la ortodoxia, no hicieron más que acrecentar la fama de Stieglitz tanto en Europa como en los Estados Unidos.

Stieglitz estaba en cierta forma obsesionado por traer la pasión europea por los certámenes y salones y no paró en su promoción hasta la gran exposición de Philadelphia de 1898. Esta gran exposición y su segunda edición, sacaron a la luz el talento de fotógrafos como Gertrud Käsebier, Clarence Hudson White, Edward J. Steichen, Fred Holland Day, Frank Eugene, Alvin Lagdon Coburn, etc.

Otra gran exposición de una representación de los fotógrafos pictorialistas norteamericanos, en los que no se encontraba Stieglitz, fue expuesta en la Royal Photographic Society de Londres en 1900, con una desigual acogida.

En octubre de 1902 el jurado del Salon de Beaux Arts de París había seleccionado una serie de fotografías realizadas por Edward Steichen, destacado fotógrafo pictorialista y amigo y colaborador de Stieglitz, que serían expuestas junto a sus cuadros y una selección de dibujos. Lo que pareció ser por fin una aceptación institucional que equipararía la expresión fotográfica a la plástica tradicional, hecho anunciado con gran orgullo en la revista *Camera Notes* por Stieglitz, finalmente se frustró con la negativa del comité a colgar las fotografías. No sería hasta 1910 cuando la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo expuso una amplia muestra del *parcours* de los más notables fotógrafos pictorialistas. Además el museo compró una quincena de obras y se planificó destinar una de sus salas para la muestra de una colección fotográfica permanente.

4.1.2.6 Photossecesión y Vanguardias

La aceptación de la fotografía como medio legítimo de expresión artística fue denegado sistemáticamente hasta bien entrado el siglo XX. En España su aceptación como lenguaje

legítimo del arte y su acceso al ámbito del coleccionismo y museístico fue muy tardío, bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

El 17 de febrero de 1902 Alfred Stieglitz formó en Nueva York Photo-Secession cuya denominación es un homenaje a los grupos de vanguardia austriacos y alemanes. El objetivo de la sociedad era:

Procurar el avance de la fotografía, aplicada a la expresión pictorialista; Reunir a aquellos norteamericanos que practiquen el arte o se interesen por él; Realizar periódicamente, en sitios diversos, exposiciones que no estarán necesariamente limitadas a las producciones del grupo Photo-Secession ni a trabajos norteamericanos (The Photo-Secession, nº1, 1902, p.1, citado por Newhall, 2002, p.160).

El grupo se autoproclamara pictorialista aunque tanto la concepción de sus obras y la idea de lo artístico, así como su espíritu heterogeneizador, distaba mucho de sus conservadores y pasivos homólogos europeos. Y así se demostró en la primera exposición en el National Arts Club donde se presentó una obra refinada con un sentido de la intimidad que denotaría el estilo moderno de expresión artística que se hallaba latente, pese a ello la catarata pictorialista seguía presente en la gran mayoría de representaciones.

Esta individualidad y proceso de cambio latente que manaba de las nuevas obras pictorialistas norteamericanas y de sus carismáticos autores pronto comenzaría a provocar desajustes con la tradición inmovilista, provocando protestas y desaires que llevan entre otras cosas a Stieglitz a dimitir de la revista Camera Notes (abre inmediatamente después la celeberrima Camera Work) o a provocar el cisma con los pictorialistas del Linked Ring. Se abría pues un espíritu renovador de la estética, en las formas de lo fotográfico y en la actitud de los operadores. El Barón Adolf de Meyer comenzó a presentar sus bodegones florales al estilo *flo* pictorialista pero en sus fotos las mesas y los jarrones de cristal hacían flotar de forma aislada los elementos centrales de la composición, rompiendo radicalmente con los códigos del bodegón pictórico tradicional y, por qué no, presentando una cierta voluntad de abstracción con este nueva forma de aislamiento.

Steichen presenta retratos realizados con una cámara ligera, lo que así mismo supone un cambio significativo con respecto a la estaticidad del retrato convencional de los estudios. Coburn también realiza, su sin lugar a dudas rupturista, *Flip-Flap* en 1908 (Figura 26)



Figura 26. Langdon Coburn, A. (1908).
Flip-Flap. Negativo gelatino-bromuro
sobre rollo de nitrato de celulosa.

empleando una de las emergentes cámaras de película en rollo. Los nuevos fotógrafos se sienten orgullosos de su moderno contexto físico e histórico, no reparando en mostrar referentes objetuales y físicos que aluden a su tiempo, frente a la tradición reflejada por Evans entre otros, obcecados por la atemporalidad y el afán por borrar todo rastro o alusión a la contemporaneidad. Se empieza a discernir en los registros fotográficos una visión más analítica e intelectual, una voluntad de mostrar lo que el fotógrafo comienza a ver y a disfrutar como otras ideas de belleza que topan en esas nuevas formas tan próximas a la geometría.

Es en este momento cuando la fotografía pictorialista se bifurca claramente en dos derroteros, el de quienes prefieren seguir con el cada vez más grotesco disfraz de lo pictórico y el de quienes descubren los temas propios de lo fotográfico y no ocultan sino descubren las texturas que son propias del medio.

El crítico de arte Sadakichi Hartmann reprobó las técnicas de tiraje pictóricas así como las texturas de brochas pinceles y grafismos propios de lenguajes que nada tienen que ver con lo fotográfico.

(...) No pongo objeción al retoque, a la artimaña o al énfasis mientras no interfieran con las cualidades naturales de la técnica fotográfica. Por otro lado, las marcas de pincel o las rayas no son naturales a la fotografía, y objeto, y habré de objetar, el uso del pincel las huellas de dedos, el raspado, el rayado o el garabato en la placa, el proceso de la goma y la glicerina, si todo ello sólo es utilizado para producir efectos borrosos. (Newhall, 2002, p. 167).

Desaconsejó toda forma de desenfoque y veladura óptica o plástica que ocultase la naturaleza real del medio fotográfico y alentó a los artistas a fotografiar de manera honesta buscando el buen equilibrio de las formas y espacios en el cuadro.

(...) Confíad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo

de belleza; en otras palabras, componed tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación (Newhall, 2002, p. 167).

Es decir, Hartmann insta a la observación del entorno, a la práctica formalista, al análisis de lo estructural y geométrico sobre lo meramente ornamental, a la decodificación genérica y temática y a la traducción pictórica de los temas. Por primera vez se incita a abandonar la sobreinterpretación de los negativos, a desempeñar el trabajo de composición de la imagen en la calle y en la naturaleza y no en el laboratorio.

La arquitectura de las grandes megalópolis comienza a desarrollarse de forma notoria y a influir en el resto de expresiones artísticas. Los grandes rascacielos dejaban entrever sus esqueletos y los nuevos materiales como el acero y el hormigón se mostraban sin complejos así como sus formas de instalación en las que el remache se imponía sobre la mampostería y la ornamentación clásica. El equilibrio entre los tres principios propugnados por Vitrubio en la arquitectura, (15 a. C.) *firmitas, utilitas, venustas* que bien pudiéramos trasladar a cualquier representación artística, se inclinaba bruscamente hacia la estructura, *firmitas*. *La forma sigue a la función* y se convirtió en casi un lema. Tantos años de gula plástica ignorando la función, la estructura y la verdadera naturaleza del medio fotográfico acabó imponiendo un giro radical y notorio con lo que se llamó: Fotografía Directa. Se pretendía que la belleza emanara de la representación y de las formas de la naturaleza y no se convirtiera en una sustancia que impregnara físicamente la obra como hasta el momento lo hacía en la fotografía pictorialista.

La liberación de la fotografía de las formas de lo pictórico emancipó en consecuencia a la propia pintura, y en este notable cambio no sólo se la eximió de la tarea de la representación mimética de la realidad sino que este mismo gesto propició la indagación, la experimentación de la naturaleza expresiva de la pintura, abriéndose la prolífica etapa de las vanguardias que detona las formas abstractas de representación modernas.

Hartmann decía que: “(...) el pintor compone gracias a un esfuerzo de su imaginación. El fotógrafo interpreta gracias a una espontaneidad en su juicio. Practica una composición por el ojo” (Newhall, 2002, p. 167).

De esta forma surgía la reivindicación de la naturalidad en la captura, la intuición en la vinculación entre forma y tema, el pensamiento espontáneo y el orden compositivo

presentido o automatizado, siempre evidentemente canalizado por la experiencia de quienes habían reflexionado mucho sobre la construcción de la imagen en el claustrofóbico ámbito del laboratorio.



Figura 27. Stieglitz, A. (1907). *The Steerage*.

En 1907 Alfred Stieglitz hace la que consideró su mejor imagen. *The Steerage* (La cubierta del barco) (Figura 27), y que resultó ser una imagen paradigmática en el cambio de pensamiento fotográfico. Se trata de una fotografía en la que la toma se mostró de forma íntegra, sin practicar recorte alguno en el negativo y que presenta un despliegue de elementos que pierden su entidad objetual y semántica y se tornan meros elementos morfológicos y estructuras icónicas como son el sombrero de paja, punto con un poder de atracción sorprendente que casi anula el poder de las miradas de algunos personajes y ante las

texturas que define el pasaje y las cadenas de la pasarela, o los planos formados por la misma base de la pasarela, la chimenea, la estructura de la cubierta y un juego de zigzageantes direcciones que definen: chimenea, pasarela, escaleras, etc. La imagen se convierte en un delicioso despliegue formal liberado de toda carga semántica. Pese a todo las dos grandes masas de viajeros divididos en las dos cubiertas contrastan con la primera clase desde donde se sitúa el punto de vista de la cámara y que son, al fin y al cabo, una suerte de posible justificación ante tal significativo cambio de planteamiento.

El que hasta hacía poco tiempo había sido el estudio de Edward Steichen, se había convertido en la sede del grupo Photo-Secession, en la “Little Galleries of Photo-Secession” o más conocida como simplemente “la 291”. La galería comenzó a exponer no sólo obra fotográfica sino a presentar también otros trabajos, dibujos y propuestas escultóricas y pictóricas tanto de los artistas emergentes norteamericanos como de las figuras que comenzaban a consagrarse en la Vanguardia europea: Rodin, Cézanne, Matisse, Brancusi, Picasso, Braque, Picabia entre otros muchos. Con estos gestos por parte del grupo por fin parecía normalizarse lo que había sido una larga pugna por equiparar o considerar al medio fotográfico como arte.

Mientras tanto, en el ámbito tecnológico, también seguían produciéndose novedades y éstas tendrían consecuencias estéticas. En 1888 Kodak sacó la primera cámara para aficionado. Se trataba de una cámara que registraba sus imágenes sobre un rollo de papel y a partir de 1889 será sobre un soporte transparente flexible de nitrato de celulosa. En un primer momento los artistas y fotógrafos profesionales menospreciaban los resultados de este tipo de cámaras ligeras (cámaras detective) y algunos de ellos aunque las empleaban, lo hacían prácticamente de forma íntima para tomar pequeños apuntes rápidos del natural. Pronto personajes como Stieglitz se proponen sacar el máximo partido técnico y estético a este tipo de equipos quedando normalizado su uso como ya se expuso más arriba al aludir a su trabajo sobre la Quinta Avenida, entre otros.

Al margen de la fotografía realizada con estricta voluntad artística, comienza a ser común con la extensión del uso de estas cámaras portátiles, una fotografía caracterizada por cierto desenfado que no pretende otra cosa que registrar la cotidianidad de los diferentes entornos humanos. Fotógrafos como el Conde Giuseppe Primoli fotografiaron con cierto desparpajo la vida de personajes ilustres de su época en situaciones y contextos comunes (Figura 28). Este tipo de imágenes, que en ocasiones eran presentados en forma de proyecciones comentadas por sus propios autores, son el germen de prácticas y géneros como el ensayo-fotográfico, el fotorreporterismo, la fotografía social, etc. Otros fotógrafos con formas de registro similares son Paul Martin en Inglaterra o George Hendrik Breitner en Holanda, todos ellos fotógrafos que ponen el foco en los seres humanos, sus atuendos y comportamientos, siendo prioritario el registro del documento gráfico sobre cuestiones estéticas (composición, luz, etc.). Concluida la primera guerra mundial un sentido más positivista impulsa el desarrollo de esta “Nueva fotografía” alejándose de la representación de la naturaleza y aproximándose más a lo social. Se comienza a ensalzar la obra del ingeniero, de la industria, del progreso, del desarrollo de las nuevas ciudades.

La fotografía pictorialista se cuestiona en ciertos sectores de forma abierta. Franz Roh criticó de forma firme en el libro ilustrado *Photo-Eye* las formas pictorialistas acusándolas de dependientes de la pintura y de ser estereotipadas, tópicas y sentimentales.



Figura 28. Primoli, G. (1889). *Degas saliendo de un urinario público.*

En la Rusia coetánea se discutían cuales habían de ser las formas y las funciones de la fotografía, publicaciones como *Sovjetskoje Foto* o *Novy Lef* servían para trazar la hoja de ruta del nuevo medio.

Editores y fotógrafos parecían haberse propuesto reeducar la mirada del hombre en la búsqueda de un “lenguaje internacional”. Artistas como Alexander Rodchenko, citando a Ian Jeffrey, se manifestaban abiertamente “en contra de verdades establecidas y a favor de un mundo cambiante y de una humanidad multiforme y dialéctica, a la que la instantánea, en concreto, podía resultar muy útil” (Jeffrey, 1999, p. 112).

Se buscan tipos de plano y puntos de vista inhabituales, se presentan composiciones donde la diagonal toma un papel dinamizador, y se comienzan a definir temas contemporáneos, emblemas de la modernidad como la radiodifusión, la prensa, la industria, la ciudad, los trabajadores modernos, etc. Paulatinamente Rodchenko empieza a ser cada vez más criticado por su mayor atención a la forma frente al contenido, algo inevitable ante la doble situación de su contexto político-social demandante de soportes propagandísticos y también en contraste con el contexto de cambio experimental de lo formal que la fotografía sufría tanto en Europa como en Estados Unidos. En la década de los 20 Rodchenko experimenta con el collage y el fotomontaje, técnica muy adecuada para ambos propósitos, el experimentalismo formalista imperante y germen del cartelismo propagandístico.

Los artistas del movimiento surrealista indagan caminos diversos en esta exploración



Figura 29. Man Ray. (1922). Retrato de la condesa Luisa Casati.

experimentalista de lo formal. Man Ray (Figura 29) no sólo lo hace a través del retrato y del desnudo, los nuevos puntos de vista y las fragmentaciones e iluminaciones rupturistas con las convenciones más naturalistas, sino que también retoma una profusa experimentación en el ámbito del laboratorio y del tiraje, bien distinta a la que se había llevando a cabo por los artistas pictorialistas. El objetivo de estas investigaciones ya no es indagar en las formas gráficas de lo pictórico y de la estampa para desarrollar la transmutación de los atributos de lo fotográfico en las plásticas tradicionales sino el hallazgo de nuevas estéticas en el encuentro de expresiones y formas

plásticas desconocidas. El azar, el encuentro y la hibridación se convierten en motores de la experimentación del laboratorio. El rayograma, la solarización, la inversión de tonos (imágenes negativas), efectos de bajo relieve (por superposición de negativo y contratipo positivo en ausencia de registro), craquelado de emulsiones por shock termico, la hibridación entre las copias comunes por ampliación y las impresiones por contacto de tramas y objetos que propiciaba el rayograma se convierten en motores del proceso creativo.

Esta experimentación tecnológica en el comportamiento de procesos químicos y ópticos no se limita al laboratorio, también en la toma se experimenta con la múltiple exposición o con las velocidades lentas de obturación que permiten el registro simultáneo de un mismo sujeto u objeto en distintos momentos de tiempo o bajo diferentes puntos de vista a la manera de la concepción cubista del volumen. Estas formas de descomposición y secuenciación del espacio y del tiempo en el mismo cuadro son análogas a las propuestas en la pintura futurista y se recogen en el ensayo a modo de manifiesto: *Fotodinamismo futurista* pronunciado por Anton Giulio Bragaglia (Figura 30) dos años después del promulgado por Filippo Tommaso Marinetti.



Figura 30. Giulio Bragaglia, A. (1911). *El fumador*.

Parece que la fotografía por fin se libera de la mimesis a lo pictórico y las prótesis ópticas de la cámara pictorialista. Objetivos *flou*, *soft-focus*, valelinas, etc., mutan en otras con otros objetivos de transfiguración. Coburn idea su Vortógrafo, un prisma triangular de espejos que a modo de caleidoscopio antepone ante el objetivo de su cámara, fotografiando diferentes objetos. El resultado es una descomposición cubista de la imagen fotográfica, una abstracción extrema similar a la que practicaban los pintores de Vanguardia (Figura 31). El fotógrafo ya no copia los atributos de la pintura, ya no imita al medio en sí sino que comparte las estrategias y reflexiones de individuos y

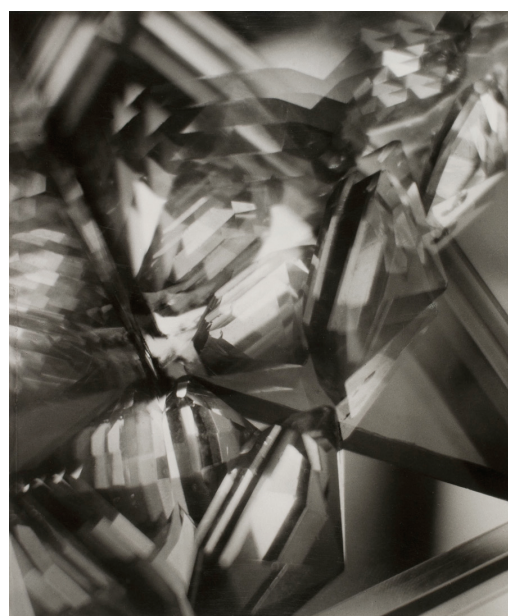


Figura 31. Langdon Coburn, A. (1917). *Vortograph*.

agrupaciones de artistas, indistintamente de las formas en las que son desarrolladas. Con el surgimiento de las Vanguardias se define la idea de artista contemporáneo, hombre que para alcanzar sus objetivos se desenvuelve en los distintos medios y lenguajes, Man Ray, Aleksandr Rodchenko, Moholy-Nagy, entre muchos otros, son pintores, fotógrafos, escultores, pensadores, en definitiva artistas en la búsqueda de nuevas formas y lenguajes, indistintamente de los medios empleados para alcanzar sus objetivos. “Para Moholy-Nagy la cámara era un instrumento que permitía ampliar la visión” (Newhall, 2002, p. 206).

Por otro lado el propio movimiento surrealista propugnaba una nueva observación del entorno filtrada por el prisma surrealistas, influida por las concepciones freudianas. Brassai sería uno de los exponentes en esta experimentación visual introyectiva y proyectiva del entorno frente a la experimentación física del laboratorio.

Pese a que el espíritu general de estudio es el ámbito de lo humano, existen también nuevas aproximaciones a la tradición y a la naturaleza revisadas. Es común en las dos primeras décadas del siglo XX topar con fotógrafos que indagan en lo arquitectónico buscando una representación subjetiva de los rastros de la tradición. Charles Sheeler, Ben Judah Lubschez o posteriormente en la década de los treinta, el celeberrimo Walker Evans quien fotografió los edificios victorianos de la zona de Boston, Aaron Siskind fotografiaría en la misma década la arquitectura colonial de Buck County.

En Europa Eugène Atget, fotógrafo que sería rescatado posteriormente por los surrealistas, fotografió *le vieux Paris* que se hallaba en pleno proceso de extinción como consecuencia de la reordenación urbana del Barón Haussmann. Los antecedentes de esta fotografía documentalista de encargo, de esta producción de documentos de lo urbano, está presente también en la prolífica obra de Charles Marville que llevó a cabo una tarea similar en París o en Berlín el fotógrafo Heinrich Zille.

Una nueva aproximación a la naturaleza se produjo de forma bien distinta a la que años antes hubieran practicado de manera lánguida y romántica los artistas pictorialistas. La mirada hacia lo natural se producía de una manera objetiva, aséptica, funcional, pragmática. Karl Blossfeldt publica en Berlín en 1928 su obra *Urformen der Kunst* (Prototipos de arte), una serie de macrofotografías que en origen tenían la función de ilustrar a sus alumnos de forja en las formas de la naturaleza, pero pronto su dimensión estética trascendió a la meramente funcional.

Esta aproximación pragmática también comenzó a producirse en torno al retrato. Helmar Lerski recopiló una colección de primeros planos de obreros y trabajadores alemanes en su serie *Köpfe des Alltags*, en 1931. Hugo Erfurth hizo algo similar con retratos de artistas e intelectuales y también elaboró su colección categorico-social el reconocido fotógrafo alemán, August Sander con la serie *Face of our Time*. En todos ellos se vislumbra una fisicidad, una presencia material corpórea hasta ahora nunca vista en el género. Un ejemplo son los retratos de Lerski iluminados con una luz muy rasante casi siempre inferior, controlando su dirección a través de pantallas y espejos haciendo resaltar la textura de los poros de la piel que aparece lustrosa, con una textura y brillo inusuales en el retrato. Otro representante notable de esta nueva objetividad es el fotógrafo Albert Renger-Patzsch (Figura 32) en su trabajo *Die welt is schön*, de 1928. En sus imágenes podemos ver cómo es capaz de fotografiar bajo el mismo prisma elementos de la naturaleza y objetos de la industria. Sus estimulantes imágenes despliegan un registro de valores de texturas de lo cristalino, lo metálico y lo orgánico excepcionales, pero siguiendo las premisas de las nuevas formas de ordenación de los elementos del cuadro. El acercamiento fragmentario, los puntos de vista y las iluminaciones de carácter natural pero de excepcional incidencia sobre la materia fueron una influencia notable en la fotografía de todo el siglo XX.



Figura 32. Renger-Patzsch, A. (1927). *Glas*.

La nueva estética racionalista que parecía más proxima a las formas de representación de la ingeniería que a las de la plástica tradicional, empleaba los recursos del delinante de planos: puntos de vista cenitales, como si de una visión diédrica en planta se tratara, detalles de las piezas donde se aprecia excepcionalmente el acabado, ensamblado y el tipo de material de las piezas, etc. Esta visión técnico-descriptiva se practicaba tanto con grandes espacios, como si de una cartografía se tratase, así como con el retrato o el bodegón, donde la imagen del objeto se podía convertir en una suerte

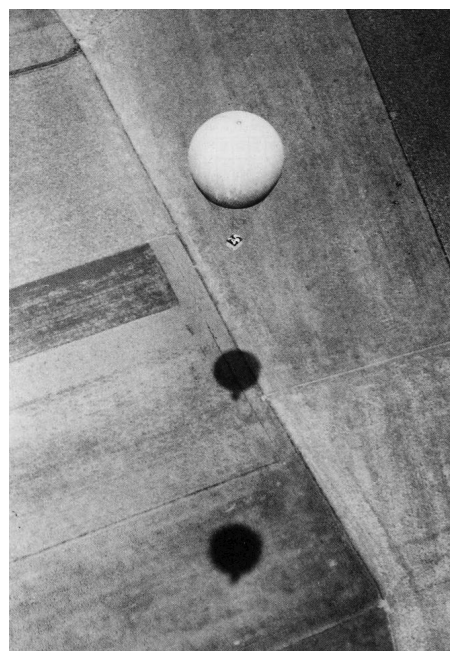


Figura 33. Petschow, R. (1926). *How Many Balloons in the Air?*

de plano taller para su fabricación. En esta visión aséptica es en donde la belleza parecía emanar de las fotografías de las cosas. El papel del fotógrafo se presentaba como el del conductor didáctico del hombre común, facilitando la visión de la materia, de la esencia de las cosas a los que no ven.

Uno de los referentes clave en esta nueva fotografía es el fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy, quién además de elogiar las modernas concepciones de la industria, la tecnología, la ciudad, el individualismo, etc. en sus imágenes con las nuevas visiones de planos picados de amplios espacios, presenta a los personajes que los habitan y deambulan a muy pequeña escala, como diminutas siluetas subexpuestas. Pese a ello estas pequeñas formas antropomórficas se muestran como individuos, como entes libres que caminan con paso firme y con determinación ignorando el estricto trazado urbanístico.

La presentación de los objetos de forma aislada y tan detallada a través del fragmento tenía como objeto recrear figuras metonímicas que conforman una serie de sintagmas mediante los cuales se pueden definir estas ideas universales de desarrollo social e industrial, la idea de trabajador, de tecnología, etc. Se trataba, por primera vez en la historia, de estandarizar el código. Si bien a veces se hizo de una forma un tanto naif, con el fin de determinar un lenguaje universal de lo icónico, se puede decir que con esto nace formalmente una suerte de semántica de la imagen abstracta.

En este contexto donde la imagen se muestra como elemento revelador capaz de ser más que un mero registro de la realidad, surgen nuevos lenguajes como el fotomontaje. Hannah Höch, John Heartfield, George Grosz, entre otros, lo practicaron con diverso carácter, casi siempre reivindicativo y en ocasiones con un signo formal y conceptual radical.

Lo cierto es que pese a la concepción transgresora, tanto en lo formal como en lo conceptual del fotomontaje, la escala, punto de vista, textura y color de los *papier collé* empleados en sus composiciones no dista mucho, como señala Newhall, de las técnicas de ensamblado de las copias combinadas pictorialistas. Sin embargo, el *collage* y el fotomontaje se convierten, bajo esta única analogía semántica de combinación o ensamblado, en un laboratorio experimental de lenguajes, donde la hibridación entre lo gráfico, lo fotográfico y lo tipográfico se revelan como un potentísimo, efectivo y moderno sistema de comunicación verbo-iconico. Forma de expresión que definirían la propaganda política, militar y comercial a partir de entonces.

En 1929 se organiza en Stuttgart la gran exposición de la “nueva fotografía” *Film und Photo*, en ella coinciden los fotógrafos de vanguardia rusos y europeos con una selección de fotógrafos norteamericanos elegidos por Edward Weston quien también participa y escribe además el prefacio del catálogo (Figura 34). Supone un encuentro entre ambos continentes y la conexión entre fotógrafos y cineastas ya que durante la exposición se celebró un festival de cine donde se proyectaron obras de Man Ray, Eisenstein, etc. La exposición supuso un referente histórico que representaba la culminación experimentalista en todos los campos, aunando plástica, cine y fotografía. Pronto la guerra y el fascismo frustrarían la prometedora proyección que emanó de dicho encuentro.

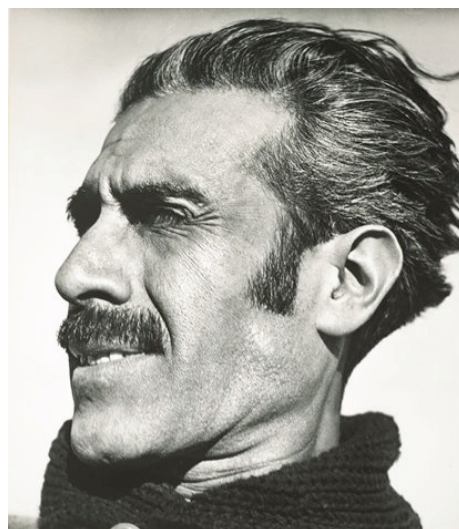


Figura 34. Weston, E. (1924). *Galván Shooting*, Manuel Hernández Galván. Fotografía expuesta en *Film und Photo*, 1929.

La nueva visión se produjo de forma global tanto en Europa, en Rusia como en los Estados Unidos, aunque con premisas y trasfondos diferentes, la crisis de las formas y concepciones artísticas estereotipadas de antaño y se hundían, citando a Sontag en este sentido:

Entre 1930 y 1932 los diarios de Weston, o Daybooks, están plagados de efusivas premoniciones de cambios inminentes y declaraciones sobre la importancia de la terapia de shock visual que estaban administrando los fotógrafos “Los viejos ideales se resquebrajan por todos los costados, y la visión precisa e imparcial de la cámara es, y lo será aún más, una fuerza mundial en la renovación de la vida” (Sontag, 1996, p. 107).

El carácter de portador de sentido y esta idea de sintaxis visual con un fin semántico de la fotografía lo podemos encontrar en el trabajo “*Equivalentes*” de Alfred Stieglitz. Con *Equivalentes* Stieglitz pretende demostrar, con un motivo tan sumamente abstracto como es el de las nubes, que su capacidad de transmitir ideas no se debe a un código estereotipado ni a artimañas constructivas sino que se entiende que las imágenes que contiene la serie son equivalentes de sus pensamientos. Stieglitz presenta estas imágenes, como no puede ser de otra forma, para poder detonar el sentido en el espectador en combinación con otras fotografías, retratos e imágenes de recortes parciales con un mayor contenido expresivo y, en cierta forma más representativas.

Surge con este tipo de planteamientos formales y conceptuales la abstracción en fotografía. La abstracción que inicia su desarrollo en este medio en un primer momento es sutil ya que reconocemos en mayor o menor medida a los referentes que representa.

En palabras de Newhall: “Con el impulso de un reconocimiento, se comprende de inmediato que la forma que deleita al ojo es significativa, y uno se maravilla de que tal belleza pueda ser descubierta en lo que es un lugar común” (Newhall, 2002, p. 172).

Con esto se invita a la participación del espectador y se le hace partícipe del descubrimiento, lo que constituye un aspecto grato en la apreciación del arte y que obliga a tomar un papel activo al espectador, en cierta forma se apela a su inteligencia visual. Al mismo tiempo, como señala Newhall, el exotismo de los espacios representativos del pictorialismo desaparece y la belleza se ubica en los lugares comunes, como una suerte de invitación al público a deleitarse de su entorno urbano.

Quizá el fotógrafo que supuso el cambio de visión, el abandono de las maneras pictorialistas y la entrada de la visión moderna de lo fotográfico fue Paul Strand. Alfred Stieglitz publicó en los últimos números de *Camera Work* (1916-17) una muestra de sus imágenes. Muchas de ellas eran de juegos de abstracción donde elementos del entorno común como una cerca o una serie de cuencos sobre una mesa, se presentaban como elementos formales prácticamente carentes de entidad semántica, componentes de un corpus estrictamente formalista. La publicación contenía también fotografías realizadas de forma espontánea en las calles de Nueva York, una fotografía casi fortuita (como con el espíritu dadá) de personas con las que se cruza por las calles.

Estas dos líneas de investigación en la representación, las del estudio estructuralista y geometrizable de la semiabstracción del entorno cotidiano y la de la captura fortuita e intuitiva del entorno, cambiarían el curso de la fotografía del siglo XX y determinarían la esencia de la fotografía contemporánea. Anexo al retrato de Paul Strand adjunto (Figura 35) se presenta una de las famosas fotografías robadas de Walker Evans en el metro de Nueva York (Figura 36) así como dos retratos con la misma concepción que los realizados por Strand en el año 1916, la fotografía de Harry Callahan de 1950 (Figura 37), y por último otra fotografía, esta contemporánea, de Philip Lorca diCorcia (1999-2001). Viendo las cuatro imágenes simultáneamente, todas tomadas de similar manera: fotografías robadas de transeúntes en movimiento, podemos tomar conciencia del vertiginoso salto que supuso la

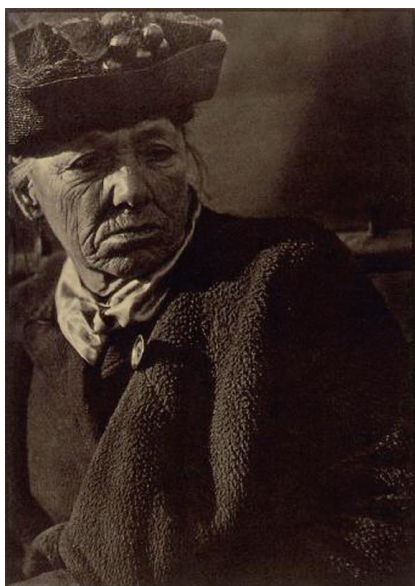


Figura 35. Strand, P. (1916). Retrato Washington Square N.Y.



Figura 36. Evans, W. (1938-1941). Underground.

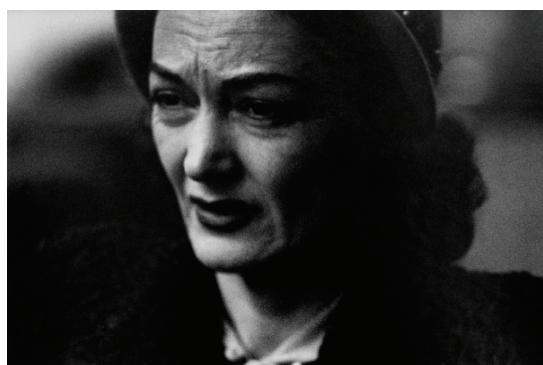


Figura 37. Callahan, H. (1950). Women Lost in Thought.

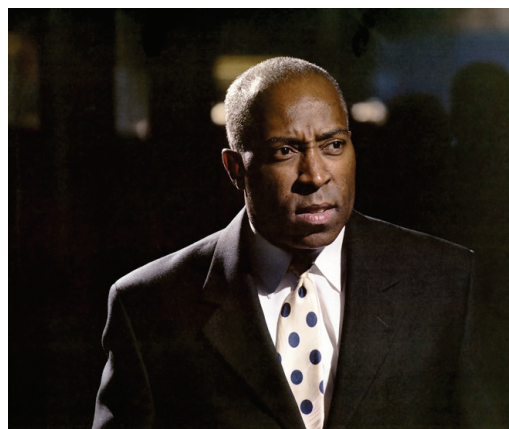


Figura 38. Lorca diCorcia, P. (1999-2001). Heads.

imagen de Strand en el contexto academicista bien calado en la mayoría de fotógrafos del primer cuarto de siglo XX. Strand tuvo el valor de experimentar con la propia naturaleza de la máquina, las imagen nos muestran esa búsqueda de la frescura, de la espontaneidad que nos suministra el azar, tan ignorado hasta la fecha pese a tratarse de un componente intrínseco del propio sistema de registro fotográfico. Es impactante como esa misma reflexión sobre el automatismo fortuito, que permite la captura espontánea de una acción cotidiana en un entorno común, permite destilar la esencia del individuo frente a los rígidos, estereotipados y cosméticos retratos de 100 años antes de la fotografía. Con esta imagen nace parte de la esencia del retrato contemporáneo.

Paul Strand escribía en 1917,

El problema del fotógrafo es ver claramente las limitaciones de su medio, y al mismo tiempo sus cualidades potenciales, porque es precisamente aquí que la

honestidad -no menos que la intensidad de la visión- se constituye en requisito previo de una expresión viva (...) (Newhall, 2002, p. 174).

Efectivamente las claves del desarrollo de la visión y actitud de los fotógrafos a partir de entonces fueron: la experimentación con el fin de conocer las limitaciones del medio, la honestidad olvidando los artificios cosméticos pictorialistas y el motor intuitivo artístico surgido de las filosofías de la Vanguardia.

La otra vía exploratoria y natural del sistema, aunque nunca abandonada en el contexto de la fotografía profesional no artística, la reflejaría Edward Weston en uno de sus *Daybooks*:

La cámara debe de ser utilizada para un registro de la vida, para expresar la misma sustancia y quintaesencia de la cosa misma, se trate de acero pulido o de carne palpitante... No dejaré pasar la oportunidad de registrar una abstracción interesante, pero me siento firme en mi creencia de que la tendencia de la fotografía es a través del realismo (Newhall, 2002, p. 184).

Con esta declaración de principios nace un nuevo ámbito en el contexto de la obra artística cuyo nicho de registro es la vida real. Quizá el máximo referente en la nueva fotografía de carácter documental que se inicia sea el fotógrafo norteamericano Walker Evans más conocido por su trabajo documental para la F.S.A. (Farm Security Administration) junto a Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Russell Lee, Jack Delano, etc. Evans es uno de los primeros fotógrafos en realizar trabajos documentales que, pese a tener un marcado carácter práctico, en el caso de la FSA, trataba de determinar cual era la situación de los sectores sociales agroganaderos del oeste de EEUU. Así consigue desarrollar un trabajo formalmente original, alejado de los estereotipos de género habituales, muy influido por los cambios de planteamiento estético como los que habían sido expresados por Charles Sheeler o Paul Strand, etc. y consigue marcar su impronta personal, un trabajo de carácter, intuitivo, más próximo a un pensamiento artístico que al mero registro documental. Evans será la piedra angular de este tipo de documento intuitivo, tremendamente subjetivo, casi autobiográfico, y que influiría a varias generaciones de fotógrafos americanos como Robert Frank, Diane Arbus o Lee Friedlander entre otros y que serían, a su vez, referentes posteriores para los fotógrafos del último cuarto del siglo XX.

Walker Evans desarrolla su trabajo de encargo con un fin estrictamente documental, con una actitud liberal, desprendiéndose de los cánones “artísticos”, muy al contrario de lo que

reflejaban los documentos antropológicos decimonónicos, tamizados por el filtro de lo “artístico” y del gusto de la época. Bajo la actitud de un capturador de realidades Evans controló una suerte de asepsia formal y la convirtió en una nueva plástica. Desveló al mundo de la fotografía con pretensiones de arte que, retirado el espeso manto de los estereotipos academicistas, se podía hacer visible la individualidad del fotógrafo (Figura 39).



Figura 39. Evans, W. (1935). *Highway corner, West Virginia.*

Evans levantó la liebre de la libertad de expresión en el documental. A partir de entonces la subjetividad emana y se convierte en el valor añadido de la fotografía de este género, para muchos de los fotógrafos documentales de la época y para generaciones posteriores. Otro aspecto dentro de esta fotografía pura y cruda, presentada al natural, sin el procesado de desnaturalización habitual del laboratorio, es la inclusión sin complejos de los espacios urbanos y rurales (exteriores e interiores), dónde se dejan ver los objetos de consumo y de servicio empleados en la época. Este aspecto siempre se había ocultado minuciosamente en pro de la atemporalidad de los espacios míticos como le *vieux Paris* de Eugène Atget o las catedrales de Frederick H. Evans, donde a través del cuadro y de los tiempos lentos de exposición se intentaba evitar cualquier alusión al presente que pudiera desvelar un poste, un cable del tendido, ropajes o carteles publicitarios, rótulos; complementos de los transeúntes que revelaran la modernidad en la toma. La inclusión de estos elementos resultó ser un nuevo atributo discursivo, ya que permitía connotar ideas que servían de contrapunto semántico a la imagen o simplemente el mensaje lingüístico se convertía en un canal paralelo al icónico. Tanto la asepsia subjetivista de la estética documental como el elemento del rótulo en tanto elemento discursivo son aspectos de los que se apropian fotógrafos contemporáneos y que mantienen su vigencia como elementos intrínsecos al propio lenguaje fotográfico. En este sentido se expresa, por ejemplo, el trabajo del norteamericano Terry Richardson (Figura 40) entre muchos otros.



Figura 40. Richardson, T. (27 de junio de 2014). *Blue Bayou Lounge.*

“A menos que consiga un negativo técnicamente excelente, el valor emocional o intelectual de la fotografía queda para mí casi negado” (Newhall, 2002, p. 188). Con esta declaración de intenciones Weston abriría, pues, una nueva etapa en la historia de la fotografía que en ciertos ámbitos y pensamientos persiste en la actualidad casi como en forma de dogma y se trata del virtuosismo técnico en la representación. Weston estaba obsesionado por la máxima nitidez y la perfecta correspondencia y registro tonal de la imagen. Esta búsqueda por la profundidad de campo plena le lleva a vender sus ópticas pictorialistas de foco suave para adquirir nuevas lentes que le proporcionen la máxima nitidez. En torno a esta idea de virtuosismo formal y técnico se forma el grupo F64,²⁷ el cual casi en forma de manifiesto vanguardista declara sus premisas de trabajo.

Toda fotografía que no esté nítidamente enfocada para cada detalle, que no sea impresa por contacto en papel brillante blanco y negro, que no haya sido montada sobre una superficie blanca, que denuncie cualquier manipulación o que eluda a la realidad en la elección de su tema, será una fotografía “impura”. (Newhall, 2002, p. 192).

El grupo formado por Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Henry Swift, Sonya Noskowiak, Willard Van Dyke y Edward Weston, realizó sus trabajos bajo unas exigencias de virtuosismo técnico próximas a la ilusión y rechazaban frontalmente las premisas academicistas y sentimentales de los lenguajes del pasado. Estas nuevas formas de representación llevaban a la nueva imagen fotográfica a límites hasta el momento desconocidos haciendo que la cámara registre aspectos de la realidad que ni el propio ojo es capaz de ver.

Gracias a las cámaras técnicas²⁸ que empleaban estos fotógrafos y a la investigación que desarrolló Ansel Adams de su meticuloso *Sistema de Zonas*, la imagen alcanzó un rango de registro tonal hasta el momento desconocido. Dicho sistema consiste en un método por el

²⁷ F64 es la mínima apertura de diafragma que una cámara técnica permite cerrar. Cuanto más cerrado sea el diafragma mayor será la profundidad de campo y por tanto más planos con foco quedarán representados en la imagen.

²⁸ Las cámaras de banco óptico, también llamadas técnicas o de placas, son cámaras de gran formato. El negativo más común es el de 9 x 12 cm. pero pueden llegar a alcanzar formatos mucho mayores de hasta 20 x 25 cm. La particularidad de este tipo de cámaras además de su gran formato de negativo y calidad óptica es su morfología. Se trata de una cámara oscura flexible en forma de fuelle lo que permite el basculado y descentrado tanto del chasis donde está alojada la placa como del plano donde se inserta el objetivo y obturador. Esta particularidad permite un mejor control de la distribución de la profundidad de campo así como la corrección de distorsiones que se generan especialmente en los planos picados y contrapicados. Se emplea con frecuencia por esta propiedad en la fotografía de arquitectura.

cual se controla y optimiza la sensibilidad de registro de la película así como su revelado para que los materiales registren de forma óptima el mayor rango posible de luminancias que presenta una escena. Mediante un densitómetro se controla cuáles son las zonas de la película donde ya no existe información tanto en las sombras (zona 0) como en las altas luces (zona IX) y posteriormente se define una escala graduada de valores tonales en las que el valor V, por ejemplo, correspondería con el valor de un gris medio, gris que refleja el 18% de luz que recibe o una zona VI que por ejemplo sería el valor que adquiere una piel blanca común.

Esta indagación en la que la cámara registra más que el propio ojo lleva a los fotógrafos del F64 y a sus contemporáneos a la investigación de la fotografía infrarroja (Figura 41).

En la actualidad este tipo de imágenes de alto rango dinámico ya no han quedado excluidas de la práctica profesional avanzada sino que la tecnología digital ha sido capaz de emular imágenes de este tipo incluso en los propios dispositivos móviles, lo que popularmente se conoce como HDR. Estas cuestiones serán retomadas en las conclusiones que prosiguen como estudio.



Figura 41. White, M. (1955). Carretera con álamos. New York.

Aunque como hemos visto el contacto y la porosidad de influencia entre América y Europa tanto en lo artístico, lo estético, lo conceptual y el desarrollo tecnológico es más que evidente, lo cierto es que hay pequeñas diferencias entre ambos continentes ocasionadas por la idiosincrasia cultural de ambos y la situación política y social que se hallaba latente en Europa hasta el estallido de la guerra.

Como decíamos, el desarrollo y normalización de las cámaras ligeras, más luminosas y rápidas se extendió y normalizó rápidamente. Primero la Hermanox de placas de vidrio y pronto la Leica, comercializada en 1924, y la cámara Contax, producida por Zeiss Ikon lanzada en 1932, que empleaban la película flexible cinematográfica que se comenzaron a comercializar en Europa. El desarrollo tecnológico no terminaba aquí sino que aparecen los sistemas de enfoque por telémetro, el sistema SLR, los automatismos en los diafragmas y

abatimientos de espejos, etc. Los fotógrafos recelosos del formato de negativo extremadamente pequeño con respecto a las clásicas placas tenían la opción de los formatos medios como eran la popular cámara TLR²⁹ Rolleyflex (Franck & Heidecke, 1929) de visor ventral, posteriormente la mítica sueca Hasselblad, sacaría al mercado en 1948 sus cámaras de formato medio SLR³⁰.

La naturalidad y la espontaneidad en la captura se convirtieron en un valor añadido de la fotografía que comenzaba a contenerse en las cada vez más populares y numerosas revistas ilustradas. La cámara ligera y su rapidez la liberaba del trípode y permitía disponerse de forma discreta en los escenarios aspecto que queda reflejado en las fotografías de Erich Salomon (Figura 42) y de Flelix H. Man (Figura 43) y permite su ubicación en nuevos contextos imposibles para las pesadas cámaras de antaño como podemos ver en las fotografías de la contrucción del Golden Gate de Peter Stackpole (Figura 44).

La fotografía con cámara ligera facilitó la carga y manejo de la cámara fotográfica acercándola a usuarios no profesionales y encontrando nuevas estéticas determinadas por las nuevas angulaciones y ubicaciones de los nuevos puntos de vista de la cámara ligera.



Figura 42. Salomon, E. (1920-30). *Cinco Señores que conversan en torno a una mesa*.

Este punto de vista, más pegado a la cabeza y por tanto más natural, más afín al punto de vista natural del hombre, definió, como decíamos, nuevas estéticas y nuevos temas, de interés, enfocados por lo que se llamó “fotografía de interés humano”.

Este “interés humano” quedaba reflejado en la proliferación de revistas ilustradas como *Berliner Illustrirte*

²⁹ TLR (Twin lens reflex), cámaras que presentan dos objetivos paralelos gemelos, uno proyecta la imagen en el visor y otro el dispuesto normalmente en la parte inferior que proyecta otra imagen en el plano de la película. Existe error de paralelaje, es decir, que la imagen que vemos en el visor no es exactamente la misma que la que se proyecta en la película. Este error se hace notorio cuando nos aproximamos en exceso al motivo a fotografiar.

³⁰ SLR (Single Lens Reflex), cámara con un sólo objetivo. Para que la imagen que se ve a través del visor sea la misma que se proyecta en el plano de la película a través del mismo único objetivo, existe un sistema de espejo dispuesto a 45° que es abatible y se levanta en el momento del disparo. A este sistema se le denomina popularmente sistema réflex.



Figura 43. Man, F. H. (1931) Mussolini dando órdenes a Teruzzi, comandante de la milicia fascista.



Figura 44. Stackpole, P. (1935). Golden Gate Bridge.

Zeitung y Mündner Illustrierte Presse donde el hombre quedaba honestamente descrito, reflejando su carácter humano a través de la expresión corporal, las poses no forzadas sino fortuitas, la búsqueda del gesto natural que reflejaba una cierta inseguridad del hombre, que se presentaba como entrañable y consentida. Durante los años veinte la publicación de las imágenes se presentaba de forma aislada, pero a partir de 1928 se comienzan a publicar los trabajos en series fotográficas a modo de pequeños ensayos visuales. Este formato de comunicación resultó ser un éxito rotundo y detonó el desarrollo de multitud de publicaciones ilustradas de este tipo como: *Vu*, *Life*, *Weekly Illustrated*, entre otras muchas.

Este auge de las revistas ilustradas supone una mayor demanda de producción de fotografías surgen entonces las primeras agencias como Dephot y Weltrundschau. Algunos fotógrafos se organizaban en estas agencias, otros eran independientes, destacan los ya citados Erich Salomon y Felix H. Man, o Wolfgang Weber y Kunt Hübschmann. Y en cuanto a la naturaleza de estos fotógrafos señala Ian Jeffrey: Procedían de distintos ámbitos y en muy pocos casos se trataba de fotógrafos cualificados (Jeffrey, 1999, p. 178).

Jeffrey apunta también la influencia del realismo que el cine ruso tuvo sobre los nuevos fotoperiodistas y señala una película alemana, *Gente en domingo*, 1929, en la que Robert Siodmak dirige a actores no profesionales. Con guión de Billy Wilder, la película presenta el

bullicio urbano que registran los fotoperiodistas. La algarabía expresiva, vital y humana se interrumpe abruptamente con la llegada de Adolf Hitler en 1933 a la Cancillería alemana. La gran mayoría de editores y fotógrafos de la época huyen a Estados Unidos, Francia, Suiza e Inglaterra algunos como el propio Salomon no tuvieron esa suerte muriendo en 1944 en Auschwitz.

Quizá la alta demanda de fotografías, la popularidad que adquirieron en lo social este tipo de revistas, y la definición de la figura del fotoperiodista como personaje intrépido, activista indómito y aventurero que se comienza a forjar, anima a muchos fotógrafos no profesionales a acercarse hacia la práctica profesional. Esta nueva forma de fotografiar, menos rígida, codificada y académica, que parece perseguir un método más intuitivo de capturar la esencia de lo humano, sumado a una mucha mayor operatividad de la cámara ligera y de la película en rollo, bien distinta a la que supone la manipulación de las placas, incitó al amateur a aproximarse a la práctica profesional.

La revista *Vu* comenzó como revista vanguardista pero pronto esta exaltación formalista y conceptual a la modernidad reflejada por las imágenes de Germaine Krull se tornaron hacia el polo contrario describiendo el aspecto más rural y tradicional de la Francia de entonces y criticando en cierta forma los nuevos males provocados por la industria y la publicidad. Es curioso como mientras en América las fotografías de los entornos rurales comienzan a sembrarse de carteles publicitarios de forma natural, casi como seña de identidad nacional en las imágenes de Walker Evans, *Vu* publica el artículo de Jean Gallotti titulado “Les panneaux sacrilèges” que desvela el problema de la publicidad en la carretera Paris-Deauville haciendo una alusión directa a la pérdida del paisaje natural y al paisaje tradicional pictórico citando a Corot, Daubigny o Millet, evocadores del paisaje intacto, aunque sea paradójico que el punto de vista desde el cual se produce esta pérdida o esta contaminación sea precisamente desde la carretera y el tren. (Leenaerts, 2010, p. 284).

André Kertész, quizá sea uno de los fotógrafos que más haya influido en esta mirada sagaz de lo humano, influido por los ilustradores franceses irreverentes e informales, presenta la realidad desde puntos de vista posteriores, comunes y cotidianos, como un contrapunto hacia la frialdad de la vida urbana y moderna. Uno de los fotógrafos más conocido que tiene como punto de partida esta estética, es el también húngaro como Kertész, Gyula Halász, más conocido como Brassai, (*l'oeil de Paris*) que toma esta mirada subjetiva influido por las pulsiones vanguardistas del momento. Su más conocido trabajo *Paris de nuit*, (Figura 45) publicado en 1933 por *Arts et Métiers* presenta un París visto desde la oscuridad de la

noche, como un universo paralelo al de la vida diurna, donde las prostitutas y rincones más sórdidos de París se presentan bajo un prisma natural, digno y fuera de juicios morales. Sus personajes, como formando parte del espectáculo de la noche, presentan actitudes, portes y estilos medidos revelando un estado de ánimo y un carácter muy humano, sereno, pero desde un prisma formal y escenográfico casi cinematográfico.

Esta búsqueda del estudio casi psicológico en los ámbitos *underground* y más periféricos de las sociedades urbanas, sería retomado de forma reiterada en el futuro, teniendo quizá la obra de Dian Arbus (1923-1971) en los años sesenta un punto de contacto

con el espíritu de *Paris de nuit*, en su caso encontrando en sus personajes una serenidad enajenada al margen de la mirada onírica de la noche de Brassai, sin duda influido por el ambiente surrealista en el que se hallaba inmerso.

Las influencias de Kertész en las generaciones posteriores tuvieron más que ver con lo que Hannah Arendt denominaba en este contexto de los “fotógrafos de condición humana”, *petit bonheur*, como idea de alegría de la vida cotidiana y pública. Tanto Brassai como Kertész practican una artificiosa frescura e ironía que pronto cambiaría con las circunstancias políticas y el inicio de la Guerra Civil española lo que determinará un profundo cambio en la “fotografía de interés humano” hacia un espíritu más épico y expresivo que traería la mirada implicada de fotógrafos como Robert Capa, David Seymour (Figura 46)³¹ dos de los fundadores de la celeberrima agencia Magnum, otros fotógrafos como W. Eugene Smith



Figura 45. Brassai (1932). *Rue Quincampoix. Paris de Nuit*, Arts et Métiers Graphiques.

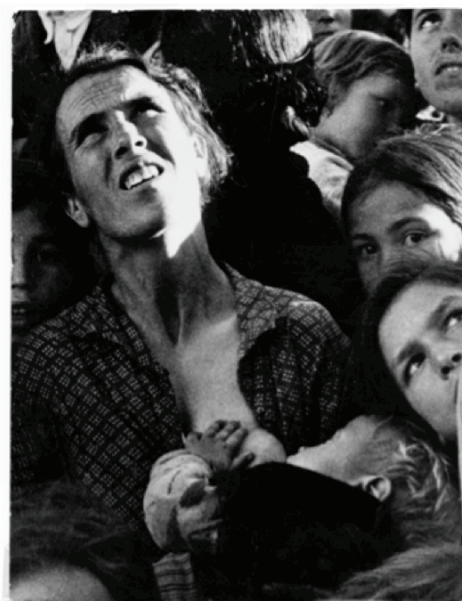


Figura 46. Seymour, D. (1936). *Mitin en Extremadura*, justo antes del estallido de la Guerra Civil.

³¹ Como señala Jeffrey (1999), esta fotografía también ha sido publicada con el título *Bombardeo en Barcelona*, 1938.



Figura 47. Cartier-Bresson, H. (1932).
Place de l'Europe. Saint Lazare.

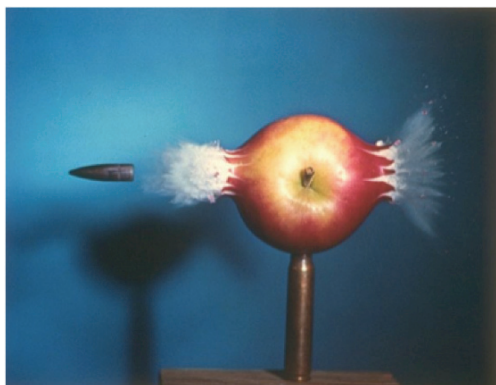


Figura 48. Edgerton, H.-E. (1964). *Bala perforando una manzana.*

(que se une a esta misma agencia en los años 50), presentaron al soldado como un hombre heroico y fraternal y a la mujer como una suerte de *Pietà* moderna.

Otro de los fotógrafos fundadores de la agencia Magnum pero que se mantiene más en la retaguardia frente a la figura del intrépido fotoperiodista de trinchera (Capa muere en Indochina en el año 1954 y Seymour en Suez dos años después) es el paradigmático fotorreportero Henri Cartier-Bresson.

Cartier-Bresson conocido por apropiarse de alguna manera uno de los aspectos inherentes al propio registro fotográfico, lo que denominó el “instante decisivo” y que contuvo en títulos como en la versión americana de *The Decisive Moment* de su libro *Images à la sauvett*. Como apunta Ian Jeffrey: “Sus imágenes no son tan espectaculares como esta (Figura 47). “El instante decisivo” -que ha quedado como expresión definitoria de esos momentos reveladores captados por el fotógrafo- a menudo no ofrece más que una mirada o un mero gesto cotidianos”.

Esta cuestión de la instantaneidad y del control del azar y del devenir del tiempo a través de su registro fotográfico reducido a lo espectacular en la representación es llevado al extremo por algunos fotógrafos como Harold Eugene Edgerton (Figura 48). Edgerton controla el momento álgido de la acción en una frontera entre el arte y la ciencia, imágenes y actitudes frente a la imagen que recuerdan tremendamente a las experimentaciones decimonónicas de Muybridge, o Marey. Deliberaciones similares podemos encontrar en trabajos contemporáneos como las puestas en escena de Holger Pooten.

Sin embargo tenemos que incidir en que esta estrategia es una de las múltiples formas de reflexionar sobre el tiempo a través de la fotografía. No podemos reducir la representación fotográfica exclusivamente al instante decisivo. Este control de los climas del devenir del

tiempo son arrastrados hacia el arte en lugar de hacia la ciencia como en la fotografías *Le nu provençal*, 1949 (Figura 49) de Willy Ronis, donde la imagen elegida de la plancha de contactos (Figura 50) apunta hacia la forma pictórica. Pintura, ciencia, humanidad, drama son los géneros que esta estética del instante ha ido definiendo hasta el momento pero que sin duda permite apuntar a nuevas formas de congelar la idea o el gesto.

Lo cierto es que generalmente se da un valor al momento clave de la pausa fotográfica, aunque en ocasiones el foco no esté tanto en la épica de la acción



Figura 49. Ronis, W. (1949). *Le nu provençal*.



Figura 50. Ronis, W. (1949). *Le nu provençal*. (planche contact), Gordes.

bélica sino en los momentos más humanos, sensoriales y gestuales de la vida sencilla y cotidiana. Esta fotografía del instante afable tiene como máximos representantes a los fotógrafos Willy Ronis o Robert Doisneau (Figura 51). Esta fotografía se convierte en una especie de festejo del retorno a la normalidad, y deviene un ensayo fotográfico sobre las diferentes naturalezas nacionales, especialmente una amable precisión del carácter francés.

La mirada optimista que apunta hacia las idiosincrasias locales a través de la narración de las diferentes



Figura 51. Doisneau, R. (1952). *Les pains de Picasso*.

cotidianeidades, perfila una pluralidad de realidades y caracteres nacionales, como pretendiendo dibujar, tras la incompreensión post-bélica, un mapa conceptual de los estereotipos positivos transnacionales tras la *tabula rasa* de la crisis y el odio de la guerra.

El aislamiento Suizo en el conflicto bélico supuso un desarrollo diferente, lejos de las pulsiones de los artistas y fotógrafos europeos, los fotógrafos suizos, liberados de la impresión postraumática, siguen derroteros bien distintos bajo el prisma de la fotografía de interés humano. La fotografía documental suiza se hibrida entre una revisión fotográfica hacia los entornos naturales emersonianos y una visión realista, crítica en oposición a las estereotipias y localistas imágenes de los europeos. Gotthard Schuh, Paul Senn, Jakob Tuggener, Emil Schultess, Werner Bischof, viajan y registran una imagen subjetiva que muchas veces termina en la publicación de cuidadosos libros, formato que a partir de entonces cobra importancia y se presenta ya no como meros contenedores de imágenes sino como piezas artísticas en sí mismas, por ejemplo *Islands of the Gods*, 1940 de Gotthard Schuh.

Para dibujar una línea divisoria en el cambio de ciclo de la fotografía de interés humano hacia los intereses y las plásticas de la contemporaneidad es obligatorio destacar la gran exposición *The Family of Man* de 1955 en el MOMA de Nueva York montada por Edward Steichen en la que los fotógrafos suizos fueron especialmente representados y destacados como entes innovadores e impulsores de los derroteros de un futuro inmediato.

Uno de estos fotógrafos suizos, presentes en la exposición, fue el sin duda determinante



Figura 52. Franck, R. (1956) *Political Rally*. Chicago.

Robert Franck. Franck, gracias a la beca Guggenheim, recorrió entre los años 1955 y 1956 los Estados Unidos de América. Su trabajo rompe con las formas y con los conceptos que regían los códigos de la fotografía documental y presenta una América mirada sin beneplácitos. Una imagen cruda y sorprendentemente subjetiva y desprendida de referentes anteriores.

La obra de Franck, parece que pese al carácter de radical planteamiento, establece velados guiños que en este nuevo contexto conceptual resultando más hirientes, si cabe, dada la oposición del tono de su discurso. Uno de esos refererentes anteriores es el juego

gestaltiano de los panes de Doisneau y otro es el propio título de su trabajo, *Les américains*, 1958, que alude directamente al proyecto de interés humano y radicalmente opuesto a la propuesta de Franck publicado por Cartier-Bresson en el año 1955: *Les européens*.

Jack Kerouac introduce este mítico referente icónico y bibliográfico y apunta en el texto hacia el carácter descriptivo de la obra de Franck: “¡El humor, la tristeza, la TOTALIDAD y la americanidad de esas imágenes” (Frank & Kerouac, 2008).

También cabe hacer referencia al dolor que provocará a una importantísima parte de la sociedad norteamericana consciente de la crudeza con la que ha sido sorprendida:

A quien no le gustan estas fotitos no le gusta la poesía, ¿o no? A quien no le gusta la poesía se va a casa y ve en la tele escenas de vaqueros con sombreros grandes aguantados por caballos amables (Frank & Kerouac, 2008).

Esta declaración de intenciones en las poéticas palabras de Kerouac (2008) supuso el fin de una era de fotógrafos amables descriptores de una identidad nacional positiva y el comienzo de la mirada subjetiva políticamente incorrecta, cruda, crítica y real.

Hasta el momento, en esta parte inicial de la primera parte hemos tenido ocasión de revisar desde los orígenes prefotográficos de la representación a los primeros derroteros tecnológicos dónde el objetivo de los usuarios del sistema eran estrictamente operacionales: cómo se investigó en pro de la imagen múltiple, de la capacidad para el registro del movimiento; el registro óptimo del espacio; cómo se trabajó incesantemente en los sistemas de captura para ser más rápidos y luminosos y en los soportes y emulsiones para capturar una mayor banda del espectro cromático, registrar imágenes en un menor tiempo e incluso representar el color y la ilusión de tridimensionalidad. Hemos visto en las prácticas y en los usos sociales de la fotografía como se derminan los puentes que se han establecido entre el incipiente estudio de la representación fotográfica con otras áreas de conocimiento como la ciencia, la antropología, la arqueología, la criminología, la medicina, la documentación, etc. Hemos podido tener ocasión de ver como se han establecido en los primeros tiempos de desarrollo del medio las naturales y en ocasiones complicadas vinculaciones entre la fotografía y el arte. Hemos podido detallar como se forman las primeras corrientes artísticas en el contexto de lo fotográfico hasta bien entrado el siglo XX, donde se asume la naturaleza del sistema siendo abandonadas las estéticas pictorialistas. Hemos podido analizar fenómenos a priori banales pero que han determinado la fotografía en el tejido social.

En el epígrafe siguiente veremos como estas cuestiones que hemos ido señalando determinarán la naturaleza de los sistemas contemporáneos, así como los contextos de empleo de lo fotográfico, sus usos sociales y cuales son los aspectos estéticos que han ido dibujando las diferentes circunstancias del desarrollo del medio y del lenguaje fotográfico en la contemporaneidad. Veremos como la naturaleza del sistema, el azar, las interacciones con los diferentes contextos profesionales, culturales y sociales en distintos ámbitos geográficos e históricos han forjado la naturaleza entusiasta del operador fotográfico, donde el ansia de curiosidad, aprendizaje e innovación del neófito pionero recuerda al entusiasmo del artista o la pasión del niño en el descubrimiento. Indagaremos sobre la naturaleza de aprendiz del hombre en este medio y la definición del operador mayoritario en el presente: el amateur.

4.1.3 Estudio. A modo de conclusiones primeras

Con el cambio de milenio se implanta la fotografía digital produciéndose una compleja transmutación del ámbito analógico al nuevo medio digital y se origina en paralelo una revolución tecnológica sin precedentes, donde además de evolucionar la cámara fotográfica en su adaptación a lo numérico, comienza a incorporarse pequeñas cámaras en todo tipo de dispositivos: ordenadores, toda suerte de electrodomésticos, teléfonos móviles. La cámara pasa de ser un elemento de uso puntual excepcional, empleado en el registro de algún acontecimiento memorable de la vida, a convertirse en un objeto de uso cotidiano y de presencia constante en nuestra vida diaria. El teléfono móvil se convierte en un ordenador y su cámara en un elemento de registro permanente y multifuncional. Con la cámara en el bolsillo constantemente, nada se escapa a los ojos del ciudadano quedando registrados todo tipo de acontecimientos tanto de carácter histórico como de pequeños sucesos o acontecimientos de la vida familiar y personal. El teléfono mantiene las funciones habituales de la cámara tradicional: registro de acontecimientos sociales y personales, registro de nuevos o exóticos espacios, arquitecturas y en general imágenes fruto del turismo así como otros momentos de ocio y distensión. A estas funciones comunes se suman también las habitualmente encargadas a profesionales como es la fotografía de acontecimientos sociales y eventos profesionales. También se suman a las colecciones de los nuevos fotógrafos amateurs un conjunto de imágenes fruto de la experimentación y de la mimesis de las experiencias de otros operadores. Esta pérdida de miedo repentino por el ensayo en la toma es una circunstancia derivada de la naturaleza de la imagen digital: su inmaterialidad y su gratuidad. La toma fotográfica se produce en su mayoría con un

marcado carácter documental, el documento icónico resulta más resolutivo y explícito que la palabra en la descripción de objetos, personas, espacios y circunstancias en la fugacidad de determinado tipo de comunicaciones como son los chasts, foros, etc. La comunicación icónica se desarrolla sin embargo en su mayoría de forma intuitiva y sin referencias formales ni conceptuales conscientes por parte de los operadores.

José Jimenez (2002) habla de la definición y etimología de la palabra cibernética citando a Norbert Wiener (1948),

Hemos decidido llamar a toda la materia referente al control y teoría de la comunicación, ya sea en la máquina o en el animal, con el nombre de Cibernética, que procede del término griego *kybernêtes* o timonel. Al escoger este término, queremos reconocer que el primer escrito significativo sobre los mecanismos del regenerador es un artículo sobre gobernantes-pilotos, que fue publicado por Clerk Maxwell en 1868, y que gobernante deriva del término latino deformación de *kybernêtes*.” Como puede apreciarse la etiología de cibernética nos remite a la esfera del gobierno, del poder, lo que nos permite comprender mejor la asociación, en el terreno de lo imaginario, con “el mito” del mundo gobernado por máquinas: máquinas pensantes, una imagen que adquiriría todavía una mayor virtualidad con el desarrollo creciente de la tecnología digital (Jimenez, J., 2002, p. 219).

Los círculos de poder han tenido tradicionalmente el control de los grandes medios de comunicación de masas. La irrupción de Internet y de las redes de comunicación que se constituyen en su seno suministran al ciudadano anónimo, por primera vez en la historia de la humanidad, la posibilidad de controlar un medio de comunicación de masas. Sin embargo al ser este hecho posible, extensible a todo individuo del globo con acceso a Internet, y con la competencia para ello, el ruido que genera la creación y flujo de tan vasta cantidad de información amortigua la espectacular circunstancia política, económica y social que ello supone, haciéndose necesario para alcanzar este poder el constituirse como un líder de opinión. Pese a todo, la irrupción de Internet y las redes sociales han supuesto un giro sin precedentes en el marco político, social y económico global.

Por otro lado volviendo a la representación y comunicación estrictamente fotográfica podemos constatar que en los últimos diez años hemos sido partícipes de uno de los cambios más significativos de sistema en la historia de la fotografía. La relevancia del momento es tal, que por hacer un símil, podríamos decir que la irrupción de la imagen

digital podría ser equiparable a hacer coincidir en el tiempo descubrimientos y desarrollos tales como el negativo fotográfico, el ingenio de la película en rollo, la imagen en color, la cámara ligera Leica y el cine. Con la estabilización y maduración de la tecnología digital el sistema fotográfico ha experimentado un enorme cambio físico, técnico y utilitario, un cambio social sin precedentes ligado, como decíamos, al desarrollo de Internet y en particular gracias a la implantación y normalización de las redes sociales. Ambos hitos son consecuencia de nuevas coyunturas del sistema fotográfico y, por ende, de la concepción de nuevos códigos funcionales y estéticos del mismo, que marcan las siguientes transformaciones a señalar.

4.1.3.1 En lo tecnológico

Construimos nuestras tecnologías, y nuestras tecnologías nos construyen a nosotros en nuestros tiempos. Nuestros tiempos nos hacen, nosotros hacemos nuestras máquinas, nuestras máquinas hacen nuestros tiempos. Nos convertimos en los objetos que miramos pasivamente, pero ellos se convierten en lo que nosotros hacemos de ellos (Turkle, 1997, p. 60).

Sin duda una cuestión casi exclusiva del hombre es el ingenio. El ingenio es un acto creativo de carácter funcional y se manifiesta como una respuesta natural para la resolución de problemas que en su contexto vital se presenta. La fotografía es el ingenio que resuelve casi de forma definitiva el problema de la representación figurativa, siendo casi el culmen de los desarrollos de la perspectiva de los estudiosos Renacentistas. Desde el encuentro entre la cámara oscura y la fotoquímica el sistema ha variado de forma sorprendente hasta convertirse en algo que poco tiene que ver con el invento ideado por Niepce. De él sólo pervive la esencia, la voluntad que le llevó a nacer: la necesidad de la representación mimética y automática.

Desde que Herschel acuñara el término fotografía en los años 60 del siglo XIX, hasta la actualidad el sistema ha cambiado tan rotundamente que bien podría llamarse de otro modo. Andreas Broeckmann hace alusión a los giros severos que alteran de forma irreversible los sistemas de representación:

La pintura fue declarada muerta por Paul Delaroche en 1839, después de haber visto uno de los primeros daguerrotipos. De forma similar, William J. Mitchell afirmó en 1992 que la llegada de la imagen digital había matado “o más exactamente, desplazado de forma radical y permanente” la fotografía. (Broeckmann, 2000, p. 367).

La tecnología ha variado de tal forma que del primer invento poco resta, más allá de ser un fenómeno óptico, que como tal, casi obliga a mantener ciertas estructuras de la vieja cámara fotográfica. Sin embargo la mutación de la segunda clave constitutiva del este ingenio: la fotoquímica, ha mutado a lo digital, transformando radicalmente el sistema, el contexto de su práctica y publicación, sus usos y la naturaleza y actitud de sus operadores.

Una de las nuevas claves de la nueva fotografía fue la práctica cada vez más frecuente de la autoedición abanderada por el ya mítico programa de edición Adobe Photoshop. La idea que dio origen al programa Photoshop nace en 1987 de la mano de Thomas Knoll en el intento por desarrollar un programa capaz de reproducir imágenes en pantalla en trama de grises. No será hasta la década de los 90 cuando comenzó el desarrollo de este software como editor, tal y como lo conocemos hoy día, y no será hasta finales de esa década cuando se inicie su implantación en los hogares españoles, es decir fuera del entorno estrictamente profesional.

¿Qué supuso la instalación de este tipo de software en los ordenadores domésticos de una gran parte de la población? En primer lugar (al margen del proceso de aprendizaje que requiere el manejo de un programa de estas características, que implica una cierta dedicación y estudio para su práctica) en nuestra opinión, una consecuencia inmediata y relevante de la aparición de Photoshop (y de otro tipo de editores de imagen similares) es el mero hecho de que por primera vez el usuario amateur pudo tomar conciencia de la posibilidad de interpretación de la imagen fotográfica. No sólo eso sino que esta interpretación ahora la podía llevar a cabo el propio usuario realizando la autoedición de sus propias imágenes, algo que nunca antes había ocurrido a lo largo de la historias de la fotografía.

Desde la aparición en 1888 del sistema Kodak, promocionado con su popular eslogan “*You Press the Button, We Do the Rest*”, (Usted dispere, nosotros hacemos el resto), destinado a un sector de población amateur que no se aproximaba a la práctica de la fotografía por su precio, y por la complejidad que el desarrollo práctico de los procesos fotoquímicos y los entresijos técnicos que implicaba el sistema, no se había dado un salto tan cualitativo hacia el *hágalo usted mismo*. Con la popularización de la fotografía amateur entendida estrictamente como la captura de imágenes (toma), comienza el largo autismo de 100 años, en el que los usuarios de la fotografía y la población en general ignoraron una fundamental parte del proceso: el revelado y el tiraje de la copia (la interpretación de la imagen capturada).

¿Cómo es posible que se haya dilatado tanto en el tiempo esta circunstancia? Tengamos en cuenta los siguientes hitos: la primera fotografía conservada data de 1826³², la presentación pública del proceso fotográfico por parte de Arago, tuvo lugar en París en agosto de 1839, el desarrollo por parte de Eastman del sistema de película en rollo para el fotógrafo amateur a partir de 1888, la llegada de Photoshop y otros editores similares a los hogares de los primeros operadores amateurs españoles se produce hacia finales de la década de los 90 y primeros años del segundo milenio. Con esta somera cronología podemos observar que en ciento cincuenta años de existencia de fotografía ha habido sólo dos breves periodos donde el aficionado ha sido partícipe de todos los aspectos involucrados en la fotografía. Por un lado los amateurs primitivos, que al igual que los profesionales, se veía obligados a la práctica de complejos procesos químicos y mecánicos como el cortado, pulimentado y preparado de placas, elaboración de emulsiones y soportes previa a la captura, preparación y procesado de clichés y papeles, procesos de tiraje o copiado de clichés, etc. que alejaban de la fotografía a individuos interesados por su práctica pero incompetentes en su aspecto procedimental, por lo que eran muy escasos este tipo de operadores aficionados, aunque eso sí, estos eran plenamente conscientes de las implicaciones que en la imagen suponían las decisiones del procesado. Con la llegada de la industrialización de los materiales fotosensibles, que tiene como paradigma la aparición de la película en rollo y la cultura Kodak, y la simplificación de las cámaras fotográficas que ello conlleva, se produce el *boom* del amateurismo, tal y como lo hemos entendido hasta el momento, aunque con el habdicap de la ignorancia y desconexión casi total con los procesos del laboratorio. No es por tanto hasta la llegada del sistema digital donde el fotógrafo aficionado se hace de nuevo consciente y competente de los procesos constructivos implicados en el laboratorio (esta vez digital y virtual). Se constata por lo tanto que de las dos terceras partes de existencia del medio la población amateur ha vivido ignorando el proceso de revelado y tiraje de la copia fotográfica. ¿Cómo ha sido posible tal connivencia? El coste que supone el aparataje que compone el laboratorio tradicional, la necesidad de que este sea instalado en una estancia de forma permanente y el elevado precio de los materiales fungibles (revelador, paro, fijador, papeles, etc.), consideramos que es el motivo principal por el cual esta parte del proceso era controlada por un sector minoritario de la fotografía amateur. Por otro lado existe un claro interés económico por parte de la industria fotográfica ante el suculento negocio que implica el control del procesado de la cada vez mayor producción fotográfica amateur. El poder de esta industria ha sido incuestionable hasta el crac que supuso para gran parte de

³² La famosa fotografía de Nicephore Niepce de los tejados de su finca del Gras.

este sector, la aparición de otra gran potencia industrial con el cambio de siglo: la informática y los procesos de digitalización de la información.

Con la aparición de la fotografía digital, la industria de la fotografía tradicional cayó en una grave crisis que se hizo patente con la situación de quiebra, precisamente, de la mítica Eastman Kodak. Pese a que lo analógico no tiene atisbos de desaparecer por completo, lo cierto es que ha quedado relegado a un estrato muy marginal de la producción de imágenes. Otras grandes multinacionales, como Fuji, sí han sabido adaptarse a los nuevos tiempos poniendo sus experiencias en el ámbito de la fotografía tradicional al servicio de los nuevos sistemas numéricos.

Lo cierto es que determinados círculos existe una cierta nostalgia de los sistemas tradicionales y muchas cámaras fotográficas digitales recuperan las formas de los cuerpos mecánicos del siglo XX. También existen ciertos círculos lúdico-nostálgicos de lo fotoquímico como los usuarios de las cámaras Lomo (*cf.* Lomography, *web*) con formas de fotografiar que se basan en gran medida en el azar de la captura tradicional. En particular Lomo compone una amplia colección de sistemas mecánicos un tanto imprecisos que facilitan esta sorpresa en la respuesta de los materiales fotoquímicos. Quizá una de los elementos que hace que aún algunos usuarios se inclinen hacia la práctica de la fotografía tradicional de película es este aspecto de la sorpresa, tan estimulante en el ser humano. Por otro lado, la excesiva virtualidad y desmaterialización de lo icónico con la proliferación de las pantallas, puede avivar esta nostalgia para los amantes de la materia y lo objetual. Un ejemplo manifiesto en el arte lo representa, de forma paradójica, Miroslav Tichí (1926-2011) (Figura 53) quien a partir de los años sesenta comienza a construirse sus propias cámaras fotográficas y a realizar tirajes sobre todo tipo de soportes.



Figura 53. Imagen del fotógrafo Miroslav Tichí. (s.f.)

Por otro lado desde el punto de vista técnico, otro elemento que podemos destacar, como se ha tratado, es el hecho de que la cámara se haya convertido en un útil de registro y representación que emplea dos lenguajes estrechamente ligados pero al fin y al cabo bien diferentes: la fotografía y el vídeo. El carácter variable, efímero, fluctuante que está

adquiriendo la sociedad contemporánea en parte por la proliferación de las pantallas, de las multi-ventanas virtuales en la navegación, hace que el hombre adquiera el poder de la omnipresencia en la representación y en la percepción de imágenes. Este nuevo estatus exige el desarrollo de sistemas de registro y de formas de comunicación con lenguajes que permitan contener mayor información. Es un hecho que el registro del movimiento aporta una información añadida con respecto a la imagen fija. La imagencinética permite el cambio de punto de vista en el propio movimiento de registro, dando una visión más completa de aquello que se describe en la captura. También aporta nuevos elementos perceptivos, como por ejemplo determinar la fluidez de la materia, plus añadido a la representación del elemento morfológico textura, etc. Antiguos y ordinarios formatos como el GIF toman otro cariz con técnicas como los populares *Cinemagraphs* de Jamie Beck o el time lapse formato conocido y utilizado en el pasado con frecuencia, sobre todo en ámbitos de investigación botánica y zoológica, presentan una infinidad de nuevas formas de representación, muy conectadas con los viejos procesos cronofotográficos³³ del cambio de siglo XIX al XX. Esta hibridación entre lo estático y lo dinámico permite desarrollar nuevos lenguajes fronterizos, que hacen que hablar de la imagen estática e imagendinámica como contextos de representación independientes comienza a carecer de sentido.

4.1.3.2 En lo estético

Aunque la mayoría de la gente sólo respeta ideas recibidas de lo bello cuando toma fotografías, los profesionales ambiciosos suelen pensar que las desafían. De acuerdo con modernistas heroicos como Weston, la aventura del fotógrafo es elitista, profética, subversiva, reveladora. Los fotógrafos manifiestan estar realizando la tarea brakeana de limpiar los sentidos “revelando a otros el mundo viviente que los rodea”, según Weston definió en su trabajo, “mostrando lo que sus propios ojos eran incapaces de ver” (Sontag, 1996, p.106).

Ya no es sólo el fotógrafo o el artista, como cita Sontag, quien se presenta como ilustrador de lo sensorial en ambos sentidos de la palabra, sino que la actitud crítica que desarrolla un importante sector de la sociedad en este ámbito define nuevas figuras didácticas. Desde un punto de vista estético, en la actual década podemos atestiguar que se está produciendo un

³³ Científicos, fisionomistas y fotógrafos como Etienne Jules Marey o Eduard Muybridge desarrollan en el cambio de siglo tecnologías que permiten el registro fotográfico secuenciado del movimiento.

cambio significativo en cuanto a quienes o cuales son los entes que determinan o son promotores de determinados modelos estéticos.

Durante el siglo XII y XIII la logia era la jerárquica comunidad encargada de la construcción de los grandes templos religiosos, se organizaban según su rango en maestros de artesanía, oficiales y aprendices. En la producción, lo particular estaba absolutamente supeditado al trabajo artístico colectivo, y el sistema de enseñanza aprendizaje consistía en el mero enseñar-copiar sin un canon definido de enseñanza. A partir del siglo XIV, algunos trabajadores como pintores y escultores de la madera se desvincularon de las logias, movidos por la mayor demanda de productos artísticos por parte de las emergentes burguesías urbanas que se suman al clero y la nobleza. Estas nuevas organizaciones profesionales se denominaron gremios, estaban constituidas por férreas normas sociales y donde también se definía una formación de los aprendices. En Florencia desde el año 1400 la rígida y mimética enseñanza del oficio artesano comienza a sufrir cambios significativos, por primera vez la formación artística se separa del ámbito del taller, implantándose una suerte de centros docentes fundados expresamente para la enseñanza: la Academia (Wick, 2007, pp. 53-57).

En 1561 Vasari funda la *Accademia de Disegno*. En este espacio se impartían cursos de tipo escolar con materias tales como Geometría, Perspectiva, Anatomía, etc.

Este tipo de instituciones comienza a formalizarse y a extenderse por gran parte de Europa. La *Accademia* italiana (1593) y la proliferación de este tipo de instituciones en Francia primero con las *Academies Royales de peinture et de sculpture* (1648) que a partir de 1664 se convierte en un instituto oficial y estatal de enseñanza que bajo la supervisión del ministro de finanzas Colbert la convierte en uno de los instrumentos de propaganda y control de la monarquía absolutista, determina de forma rígida las normas y los cánones de la estética con el fin último de ensalzar la figura del Rey. Los estudios de la academia parisiense estaban perfectamente organizados y su metodología era fundamentalmente el de la copia, primero la copia de dibujos (Rafael y Poussin), luego copia de estatuas clásicas y finalmente la representación de modelo vivo. También los temas seguían una jerarquía siendo el estatus más bajo el de la naturaleza y el paisaje posteriormente la representación de animales y de personas y en el culmen de la escala los temas históricos, mitológicos y alegóricos. La institución de la academia se perpetúa produciéndose su reorganización en la *Académie des Beaux-Arts* (1816) que funciona como referente y se constituye como legitimadora de los

lenguajes plásticos. La academia determina los temas, contenidos y formas de la plástica y tiene el monopolio de la política representativa. Este monopolio había sido ocupado en el pasado por la iglesia y la nobleza que hasta entonces determinaban cuales eran las normas del juego representativo. Tras la Revolución Francesa se reorganizaron las academias con un tinte más conservador si cabe, y ya en el siglo XIX fueron fuertemente criticadas por los artistas impresionistas que la consideraban como una institución desconectadas de la vida y antireformista. En la segunda mitad del siglo XIX se inician cambios en el planteamiento de las escuelas ante el desarrollo de la industria y la producción mediocre de productos de consumo. En la Exposición Universal de Londres de 1851 Gottfield Semper apunta por primera vez hacia una “educación popular general del buen gusto”. Para lo que propuso la creación de espacios, de galerías expositivas como “una aportación decisiva a la educación del buen gusto tanto de los productores como de los consumidores” (Wick, 2007, p. 56).

Como señala Valérie Picaudé,

Como punto de encuentro de una ontología, de una biología, de una lógica, de una poética y de una retórica, (...) el uso instituido del término de género nos lleva a Félibien, cuyo Prefacio a las conferencias de la Academia Real de pintura y escultura, de 1668, funda en Francia la jerarquía académica de los géneros (Arbaizar & Picaudé, 2001, p. 24).

Con el cambio de siglo XIX al XX se producen una serie de actitudes revolucionarias y rupturistas en el ámbito de la práctica artística: las Vanguardias europeas. Quizá uno de los desencadenantes de esta quiebra, por lo menos desde el punto de vista formal, fuera precisamente la aparición y el rápido desarrollo de la fotografía. Se hará alusión con detenimiento a este tema en el capítulo relativo a cuestiones históricas del sistema.

Parece que de forma tardía se producen también en el cambio de siglo XX al XXI giros convulsos en la forma de mirar y de representar el mundo. Los grandes artistas y productores comerciales de imágenes comienzan a dejar de fijarse en las instituciones artísticas que determinan las claves de las buenas formas en lo icónico (el museo, la galería, la crítica, los medios) y comienzan a focalizar su interés hacia lo que se convertirá en un ente no formal de referencia en nuestro siglo: las redes sociales. Importantes fotógrafos de renombre en el ámbito del arte y de la moda como Juergen Teller (Figura 54) o Terry Richardson (Figura 55) presentan fotografías donde lo fortuito tanto desde una perspectiva formal como actitudinal determinan la estética. Las características técnicas de las cámaras



Figura 54. Teller, J. (2009). *Vivienne Westwood*. London.



Figura 55. Richardson, T. (20 de junio de 2007). *Autorretrato con el senador Barack Obama*.

van dando lugar a parámetros estéticos, por ejemplo: se usan flashes frontales que aplanan la imagen y proyectan sombras paralelas al sujeto (típico esquema de iluminación producido por el flash incorporado de las cámaras compactas de baja gama). En otros casos, amplios planos capturados con gran angular, seña de identidad también de este tipo de cámaras, hacen que las figuras parezcan flotar sin una voluntad concreta de orden en el cuadro abandonando las premisas clásicas de estabilidad y armonía compositiva de la fotografía del siglo XX (reglas que a su vez se nutren de la tradición pictórica universal). Se recurre con frecuencia a la sobreexposición a la toma con puntos de vista frontales, y en general a toda suerte de artificios que parecen querer desvincular y dinamitar la visión renacentista heredera de la cámara oscura en una emergente imagen fotográfica fruto de una nueva cámara (en cierta forma el sistema digital supone un cambio tecnológico de tal magnitud que justifique rupturas en lo estético y en lo conceptual) y una nueva visión, ya radicalmente desvinculada de la tradición de la pintura.

...debe quedar entendido que este “difuminado” no debe de ser llevado hasta el extremo de destruir la estructura por ello se notaría, y al atraer la mirada disminuye la armonía, y es entonces tan perjudicial como lo sería una excesiva nitidez...

Nada en la naturaleza tiene un contorno marcado, sino que todo es visto contra el fondo de otra cosa, y sus contornos se difuminan levemente en esa otra cosa, a menudo tan sutilmente que no se llega a distinguir dónde comienza una y dónde termina la otra. En esa mezcla de decisión e indecisión, en ese perder y encontrar, reside todo el encanto y el misterio de la naturaleza.³⁴

³⁴ R. Child Bayley, *The Naturalistic Photography Photography for students of the Arts*, Sampson Low, Marton, Searle and Rivington, Londres, 1889, p. 150

Acaso la percepción del entono o de la propia imagen ha cambiado. No cabe duda de que ha habido una evolución, si no orgánica sí perceptiva en cuando a las premisas arnheimnianas de inteligencia perceptual. El hombre es poseedor de un imaginario muy superior al del hombre común decimonónico, y por fuerza es capaz de advertir la distinción entre fondo y figura con una mayor capacidad y precisión que la del hombre del pasado, hasta llegar a presentarse esta confusión entre fondo y figura de una forma lúdica como podemos referenciar en las imágenes de fotógrafos del siglo XX como Doisneau, en particular su famoso retrato de Picasso con croissants, o las fotografías de Elliot Erwitt donde el juego de confusión entre fondo y figura casi sugiere una forma constructiva y una invitación lúdica en lo perceptivo. Pese a todo Emerson se sentía ciertamente decepcionado y consideraba estas formas de focalizar, apuntar y, en definitiva, armar la imagen, como “triquiñuelas-sin énfasis alguno-“ que según su punto de vista lo alejaban de la fotografía pura.

Ingres había afirmado en 1862, tras el invento de la fotografía, que la pintura había muerto. Hoy sabemos que el diagnóstico de Ingres estuvo equivocado, pero contenía no obstante una intuición acerca del terremoto cultural que se avecinaba y que afectó profundamente al futuro de todos los sistemas de representación icónica. Estos cambios estuvieron asociados a las nuevas formas de vida urbana y al desarrollo de los transportes. Así, el crecimiento de la red ferroviaria permitió la generalización de la percepción del espacio en movimiento deslizante y agudizó las estrategias perceptivas para captar el instante visual, que la fotografía llegaría a congelar a finales de siglo con sus instantáneas. El desarrollo de nuestra iconosfera creció paralelamente al incremento de velocidad en la vida urbana. Se ha estimado, por ejemplo, que en la época de Lautrec un peatón concedía veinte segundos al examen de un cartel, pero en 1960 se calculaba que su atención no superaba los dos segundos (Gubern, 1996, p. 122).

Tendremos que también tener en cuenta que la forma interactiva de mirar una imagen sobre las pantallas de tabletas y teléfonos móviles alterará de forma significativa y sin duda influirá en la forma de pensar y producir la imagen en un futuro inmediato. Tanto la posibilidad de desplazamiento sobre determinadas áreas de una imagen como el hacer zoom sobre detalles de la misma hace que el foco sobre los elementos de la imagen no quede tan condicionado por el fotógrafo sino más bien por el espectador. La mirada se torna fragmentaria e interactiva, analítica y participativa.

Por lo tanto consideramos que siendo una constante la interacción entre realidad, percepción, representación y tecnología, continuará evolucionando como lo ha hecho a lo largo de la historia, y creemos que aspectos actuales como la extremada densidad de imágenes lleva a acciones tales como la selección programada, las visiones simultáneas en multiventanas o multipantallas, las síntesis en las narraciones, las representaciones plurisensoriales, la interactividad, y la virtualidad que determinarán los consumos, las formas de percibir la realidad y continuarán alternando los derroteros evolutivos en las formas de representación. Después de la errada afirmación de Ingres no nos atrevemos a especular mucho más, pero si coincidimos en que un terremoto cultural se avecina con la aparición de la nueva fotografía.

Como consecuencia de esta mayor riqueza cultural de lo icónico del ciudadano contemporáneo, no cabe duda de que el foco no ha de establecerse de manera tan literal como hasta ahora, no es necesario señalar en la imagen los elementos clave con el empleo de recursos tan evidentes como el foco selectivo, ya que se van definiendo otras formas de apuntar y segregar los elementos del cuadro como consecuencia de una suerte de alfabetización visual silvestre del ciudadano contemporáneo: el mayor conocimiento de las formas, la discriminación cromática (en parte fruto de un siglo de lectura cromática de imagen), la densidad, el contraste, la matización de las texturas, la mayor conciencia de la anisotropía del espacio del cuadro etc. En definitiva una mayor madurez perceptiva y de lectura icónica.

Sin duda los recursos discursivos cinematográficos y fotográficos de la contemporaneidad son más amplios con la entrada del color. El rango de registro, tanto de gamas cromáticas como los grados de saturación de color, de densidad de grises y negros, de contraste, de definición, etc. de las nuevas cámaras, tipos de tiraje y soportes de los sistemas contemporáneos contrastan de manera significativa con los que se manejaban en el siglo XIX, lo que de alguna forma permite contrastes de mayor sutileza y por tanto comienza a permitir evitar el caer en las formas evidentes de señalar casi exclusivamente a través del recurso del foco. Las formas de apuntar hacia elementos relevantes de la imagen derivan hacia el hiperfoco, buscando sensaciones de mayor agudeza visual y realidad con respecto al evidente *flou* decimonónico.

Y en el contenido emerge con fuerza lo íntimo: el cuerpo, el sexo, lo irreverente, actividades de extrema cotidianeidad que ofenderían al fotógrafo formalista del siglo XX.

En definitiva un giro significativo en la forma y en el contenido que prácticamente resulta un calco de la fotografía sin excesiva planificación del amateur que podemos encontrar en las redes sociales, lenguajes informalistas donde las motivaciones son circunstanciales e intuitivas.

Estamos pues ante un cambio muy relevante en cuanto a quién dicta las normas del juego. Surge así la cultura del amateurismo.

Dominique Baqué expresa los derroteros de la fotografía de finales del siglo XX, espresando estos cambios en lo estético con el abandono de los preciosismos plásticos que vienen de la tradición plástica tradicional:

Al radicalizarse, en años recientes, la eliminación de las barreras entre arte y prácticas, se confirma la defección de los esquemas modernistas y el medio fotográfico -al menos en lo que se refiere a las prácticas más extremas-se desvía hacia una pobreza y una precariedad deliberadas de la representación (Baqué, 2003, p. 229).

En este sentido Baqué anuncia también la llegada de la defección hacia la plástica tradicional incorporando a la misma las expresiones artísticas postmodernas a las prácticas fotográficas tradicionales.

Lo contrario de la eufórica gestualidad de un Jackson Pollock; las antípodas de la traca del instante decisivo, de la imagen única, de la imagen-acontecimiento, tan querida por Henry Cartier-Bresson y por toda una tradición fotográfica hoy convertida en academicismo.

En los últimos tiempos podemos constatar cómo determinados sectores vinculados a los medios de comunicación, como son el del periodismo y la producción audiovisual, están sufriendo “intrusismos” por parte de personas y sectores no convencionales y a menudo no profesionales que escriben, informan o producen fotografías y audiovisuales de forma amateur. Gracias a los soportes y redes sociales en la web, adoptan una importancia cada vez más relevante, bloggers, videobloggers y páginas enfocadas al fotorreporterismo amateur y al periodismo ciudadano. Lo amateur se confronta y a menudo se imbrica con lo profesional. Ya en el siglo XIX, como vimos en el apartado dedicado al análisis histórico del sistema fotográfico, existió un conflicto entre los profesionales y los primeros usuarios de los primitivos materiales y equipos fotográficos producidos industrialmente. Los

profesionales de la fotografía viendo la intrusión por parte de usuarios no profesionales propusieron medidas de bloqueo tales como establecer precios superiores de los materiales para los usuarios no profesionales.

Las premisas de teóricos situacionistas como Guy Debord, lanzaban arrolladoras ideas entorno a lo social y político de finales de la década de los sesenta del siglo veinte, caracterizándolo como “sociedad del espectáculo”. En el prefacio del escrito del mismo nombre, citando a Feuerbach, apropiándose y recontextualizando el texto, era contundente y posicionaba claramente el estatus del hombre en sus relaciones social de finales de los años 60.

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado (Feuerbach, citado por Debord, 2000, p. 37).

Y más adelante afirma: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por imágenes” (Debord, 2000, p. 38).

Pese a que estas idea de Guy Debord sobre las relaciones sociales espectaculares mediatizadas por la imagen sigue presente hoy en día como concepción, lo cierto es que en el ámbito de lo formal se tiende hacia una “desespectacularización” de la imagen. La liberalización en la autoedición de la imagen a la que hacíamos referencia anteriormente ha supuesto en los últimos diez años una saturación de imágenes tremendamente elaboradas, preciosistas, una suerte de manierismo digital³⁵. Desde los motores de lo creativo, sea en el contexto del arte o en el ámbito de la imagen comercial detectamos una vuelta a la esencia, a lo primitivo. Podría ser paradójico hablar de un primitivismo fotográfico ya que este es inexistente en términos de lo esencial, primigenio, elemental, básico de la forma, como se presenta en los primitivismos pictóricos.

En este sentido y haciendo alusión a las primeras fotografías, Walter Benjamín escribe:

³⁵ Técnicas como el HDR (imágenes de alto rango dinámico) y otro tipo de imágenes impactantes basadas en el recurso de la edición fotográfica digital.

Mientras lo que llamamos, en pintura, sentido primitivo no resulta de los medios sino de la inhabilidad inherente a una imperfecta educación de los sentidos, no pasa lo mismo en fotografía, en que la perfección de la imagen, su exactitud objetiva, estaba ya adquirida desde el origen del invento y de una vez para siempre, merced a un sistema óptico sin poder extensivo de interpretación y sin que la insuficiencia de otros factores, técnicos, sustancias, material, altere gravemente esta perfección científica.

De tal forma que los primitivos nuestros encajan más exactamente entre los artesanos llamados más tarde “pintores de la realidad” (Benjamin citado por Sougez, 2004, p. 87-88).

La fotografía tiene en cierta manera una naturaleza bastarda fruto de la orgía de sistemas y lenguajes a los que los usuarios del medio se vieron obligados a someterse en el origen. La génesis del nuevo medio se produjo en una amalgama que bullía entre lo pictórico, la estampa y lo cinematográfico. Desde el punto de vista técnico el fenómeno fotográfico tiene lugar en la cámara oscura, útil empleado en el dibujo desde el Renacimiento. El soporte donde se produce por primera vez el fenómeno fotoquímico es una plancha de metal, la misma que se emplea en calcografía, y no solo eso sino que los primeros ensayos de emulsiones fotográficas de Niepce se producen con betún de Judea, un componente esencial en la elaboración de barnices para el grabado. La quimera de la representación icónica perfecta tiene como objetivo final el registro del movimiento como nos podría hacer pensar el desarrollo de los juguetes cinéticos que se desarrollan desde el siglo XVII o el éxito de las animaciones pictóricas del Diorama.

Como hemos visto en la parte relativa al desarrollo histórico del sistema, en origen la fotografía se presentó como una herramienta al servicio del resto de las Bellas Artes. Cuando los usuarios de la fotografía se revelaron ante esta servidumbre práctica y comenzaron a desarrollar sus propios lenguajes y expresiones plásticas toparon con la exclusión en salones y exposiciones por parte de las instituciones de lo estético. Este hecho obligó a los primeros fotógrafos artísticos que deseaban participar de los círculos oficiales del arte a forzar la mimesis del medio hacia lo pictórico y lo calcográfico, de aquí la naturaleza amanerada y artificiosa que adquirió en su mayoría la fotografía primitiva.

Por tanto cuando hablamos de una fotografía que busca lo primitivo, nos referimos a estéticas esenciales, brutas, desnudas, sin artificios como una especie de segunda liberación

del peso de lo pictórico y de la tradición, como se produjera con el cambio de siglo XIX al XX con el movimiento Photo-Secession liderado por Alfred Stieglitz. Se trata de una ruptura Foto-secesionista cuyo rechazo se focaliza en las maneras y los estereotipos estéticos que la fotografía ha ido adquiriendo a lo largo del siglo XX. Uno de los máximos representantes de este movimiento y que liberó a los fotógrafos de entonces de esta ceguera pictorialista fue el fotógrafo americano Paul Strand, quién comenzó a desarrollar las primeras experiencias de abstracción fotográfica indagando en las posibilidades plásticas del propio sistema. *Como el propio Stieglitz escribiera, la obra era “brutalmente directa, pura, carente de trucos”* (Newhall, 2002, p. 172).

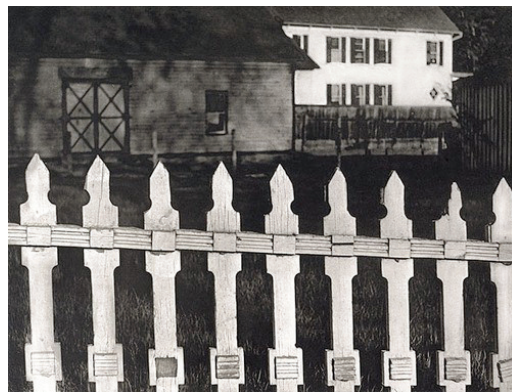


Figura 56. Strand, P. (1916). *The White Fence*.

Esta brutalidad cruda sin ornamentos es llevada al extremo no sólo en lo formal y en lo estético sino en lo actitudinal y en el contenido, como si de esta manera, al llevar esta forma de representación al extremo, algo pudiera revelarnos. Como propugnara Bretón “La belleza será convulsa o no será” (Krauss, 1997, p. 166).

Quizá desde Helmut Newton Terry Richardson, Juergen Teller, Steven Klein, Peter Lindbergh, que alteraron las formas de representación en el contexto de la moda, parece que hablar de esta manera de un género o práctica comercial tan concreta como lo es la fotografía de moda, y hablar de forma tan genérica en torno a su influencia en la estética contemporánea pudiera no proceder, sin embargo podemos constatar que hoy en día la fuente referencial de las estéticas populares es sin duda el de estos sectores, aunque también podemos encontrar estéticas de las transgresión de la misma índole en ámbitos artísticos, por citar unos pocos ejemplos Nobuyoshi Araki, Andres Serrano, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Larry Clark o Ryan McGinley.

4.1.3.3 En lo canónico: crisis de géneros

Se observa una notable tendencia a estandarizar, etiquetar, categorizar el conocimiento y las formas de expresión, es decir, normativizar las formas y los contenidos de los distintos lenguajes. Esto implica, cuando hay cambios significativos en las formas de

comunicación en el sistema de representación o en la propia sociedad, la aparición de crisis serias que refundan estas etiquetas genéricas. En este sentido Valerie Picaudé (2001) expresa que:

El género es una noción operatoria que se halla en el punto de encuentro de distintos discursos: historia natural, filosofía del conocimiento, historia de las artes literarias y plásticas, crítica del arte. (...)El género es a la vez un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes. (...), el género permite clasificar las imágenes según criterios esenciales (que responden de forma adecuada a la pregunta de qué es pero insuficientes (ya que no determinan la individualidad de lo que es) (Arbaizar *et al.*, 2001, p. 23).

El eclecticismo y la deriva del género es además prácticamente una traba en las mediaciones artísticas contemporáneas. Desde la postmodernidad la hibridación, el mestizaje y la mezcla de lenguajes, contextos, ámbitos y espacios de actuación de la fotografía artística ha provocado la pérdida referencial de los géneros clásicos y las etiquetas definitorias convencionales, muchas veces heredadas de la pintura, o simplemente determinadas por su función específica, se ven en seria crisis. Las habituales etiquetas para definir nuestra práctica en el ámbito de la fotografía artística o de expresión tales como desnudo, retrato, paisaje, bodegón, parecen chirriar a los artistas modernos productores de fotografía.

Ya en el año 1965 Otto Steinert escribía:

La fotografía tiene una vida breve, y en su aspecto artístico no ha sabido todavía deshacerse de su carácter de técnica actual, productora de imágenes: por esta razón se esfuerza en ampliar su gama de temas. Sin embargo, creemos que no es el tema el que desencadena la impresión producida, sino más bien el poder creador del fotógrafo, que transforma el tema plasmado en imagen. A esta concepción de la Subjektive Fotografie se opone, según nuestra opinión, la fotografía de tema (motivo), en la cual el fotógrafo se convierte en el imaginero (hacedor de imágenes), entusiasta de un bello tema, y queda estéril en lo concerniente a la dialéctica de la elaboración de la imagen (Steinert, 1965, citado por Fontcuberta, 2004, p. 273).

Sin embargo a pesar de esta crisis latente de los géneros en los ámbitos específicos del arte, el ciudadano común comienza a adoptar un papel activo en la reflexión, producción y

consumo de imágenes. No sólo como anotábamos con su activa presencia en las redes sociales, sino que la afluencia de público no especializado comienza a hacerse notar en instituciones tales como museos o fundaciones, con grandes exposiciones que se convierten en éxitos multitudinarios.

Como hemos ido viendo a lo largo de la tesis el papel del *amateur* y del ciudadano *prosumidor* toman un carácter muy relevante, no sólo en la práctica, sino también en el consumo de imágenes. La dilución de las etiquetas de género en el arte también fue promovida por la crítica, quien a finales del pasado milenio, defendía las prácticas agénéricas en unos no menos deslindados y difusos discursos que parecen querer ahuyentar a los no allegados a la casta de las élites del arte.

Con la presencia del ciudadano no especializado en los contextos del arte con una ilusión y ansia de conocimiento renovada, llega también una actitud práctica y pragmática hacia el aprendizaje de las artes y bien alejada de la los discursos difusos del pasado reciente. Parece que con ello se ha de volver a poner nombre a las cosas y dichas etiquetas quizá resuciten el género plástico. “El género es el punto de confrontación del realismo y del nominalismo, literalmente, el lugar en el que se construye la relación de la cosa con su nombre” (Arbaizar *et al.*, 2001, p. 24).

Como Picaudé (2001) también señala, los géneros tienen más la función de servir como ayuda a la interpretación que para la propia clasificación como *a priori* pudiera parecer. La polisemia de la imagen requiere de un anclaje en su significación, y de alguna forma, el género, aunque de manera vaga desvela y acota el campo de lo semántico, de su función y pretensión. Picaudé señala: “La confusión es, ante todo, la percepción de la inestabilidad semiótica que caracteriza la imagen fotográfica. Se acentúa cuando la mirada se ve desbordada cuantitativamente por las imágenes” (Arbaizar *et al.*, 2001, p. 27).

El género se torna el nicho de clasificación que contiene las claves para su indexación de forma que en los contextos de la red y las macroproducciones fotográficas, no sólo de los grandes fondos y bibliotecas, sino de las propias producciones amateur, provocan el ejercicio de la clasificación y la definición de viejos y nuevos géneros y subgéneros, al menos en este sentido. Los editores fotográficos generalmente poseen aplicaciones para esta función de ordenación y clasificación: *Adobe Photoshop* posee un *plugin* llamado *Adobe Bridge* que ejerce este papel suministrando diferentes criterios de clasificación.

En definitiva la idea de género como herramienta de control, tutela o coto institucional de las formas lícitas de la producción artística ejercida fundamentalmente en el pasado por instituciones tales como las academias en su crisis, se ha tornado un metasistema que abarca los imaginarios personales, institucionales y universales y que constituye sin duda un aspecto importante en las nuevas formas de pensar la imagen.

4.1.3.4 En lo metodológico: Del positivado a la autoedición

Ante la nueva circunstancia sistemática dada por la posibilidad de autoedición de la imagen capturada, el abanico de elementos a elegir a la hora de construir una imagen se amplía significativamente. Con la cámara, si tenemos un conocimiento básico, podemos tomar decisiones tales como sobreexponer o subexponer la imagen, alterar la profundidad de campo o tomar decisiones en torno a qué velocidad de obturación registrará de manera óptima el movimiento, o la sensación de movimiento que quisiera provocar con una trepidación, y otras más evidentes como establecer los límites del cuadro. Desde el punto de vista del registro del color las opciones eran antaño más limitadas que en la actualidad. El amateur avanzado en la época de la película, en ocasiones tenía criterio para poder discernir entre los distintos resultados de registro del color que proponían las diferentes marcas comerciales de película. Así el usuario podía inclinarse por distintas respuestas ante el registro del color con Kodak que presentaba los colores amarillo y rojo de forma más matizada y saturada o elegir Fuji, donde los cromas o tintes dominantes y más representativos eran los contenidos en la gama de los verdes y azules. En cuanto a como construir o componer con el color el usuario apenas podía disponer de su intuición y al recurso de dejar determinados tonos fuera o dentro del cuadro para presentar su estructura cromática.

El fotógrafo un poco más experimentado y con ciertos conocimientos de los procesos técnicos de revelado y tiraje (pudiendo no ser el propio operador del proceso de laboratorio), disponía de otras elecciones relacionadas con el registro del color con resultados sorprendentes, se trata de los denominados procesos cruzados, la técnica que consiste en revelar un soporte filmico con un proceso de revelado que no es el que le corresponde. Por ejemplo lo más común era revelar la película de diapositiva cuyo proceso habitual era el sistema E6 con proceso de revelado de la película negativa color C41, otro proceso habitual era el contrario, revelar la película negativa color con el sistema de revelado de diapositiva E6. El resultado era una representación del color sesgada donde los colores se presentaban saturados. Esta elección por parte del operador

avanzado se convertía en un gesto de distinción con respecto a la masa de usuarios amateur convencionales.

En la actualidad este tipo de inquietudes y de decisiones formales están presentes en los protocolos de elecciones amateur de la fotografía digital contemporánea, especialmente la desarrollada con dispositivos móviles como teléfonos y tabletas. Para satisfacer esta necesidad surgen multitud de sencillos editores pseudo-automáticos que permiten establecer algún tipo de cambio en el orden cromático o en el aspecto general de la imagen. Es destacable la aparición de Instagram, aplicación-red social surgida en octubre de 2010, que permite alterar el cuadro, el formato, el color, etc. a través de diversos filtros además de permitir compartir las imágenes con una vasta comunidad de usuarios (150.000.000 en 2013) (*cf.* González, 2014, *web*).

Los filtros confieren a la apariencia neutra y etérea de la imagen digital la materialidad que evocan soportes fotoquímicos como la Polaroid. Los cambios más significativos son desenfoques y degradados o viñeteos que permiten focalizar en el centro de la imagen y sobre todo cambios en el orden cromático de las fotografías. En la imagen digital se puede hacer presente una dominante cromática amarilla, rojiza, o azulada que permite armonizar la gama de color de la imagen. En ocasiones es común que el filtro elimine valores tonales de la fotografía original para que la imagen se ajuste a composiciones cromáticas llamativas como una estructura de complementariedad o de triada equidistante, tan empleadas en la imagen publicitaria. En definitiva este tipo de tecnologías nos introducen en un nuevo contexto de lo formal programado, donde el usuario escoge una apariencia precocinada para sus imágenes sin ser muy consciente de su elección más allá del agrado o desagrado que le producen como se ha puesto de manifiesto (*cf.* Carrion, 2011, *web*).

La imagen contemporánea como intuía Dominique Baqué a finales de los años noventa en su escrito *La Fotografía Plástica* atiende a una especie de desafección de lo formal y estructural de la imagen:

Hay otro riesgo que también reivindicamos: el intentar realizar un diagnóstico sobre las producciones fotográficas más contemporáneas. Sin duda, la evaluación de lo más próximo resulta peligroso: más allá de la desestabilización del arte cuyo detonante ha sido la fotografía, la presente reflexión se cierra sobre la defección de la forma tal y como testimonian las obras más recientes, sobre la “pobreza”-

deliberada, reivindicada- de las imágenes a finales de los años noventa (Baqué, 2003, p. 10).



Figura 57. Sherman, C. (1972-76). *Bus Riders*.

Se atisba pues una voluntad de cambio en las formas oculocentristas de la representación convencional para alterar el punto de vista en el registro fotográfico y así cuestionar la posición del autor con respecto a la obra y a su lector. Los posicionamientos postmodernos permiten el cambio de manos de los aparatos de registro y comienza a diluirse el aura de autoría en la praxis mecánica de la captura. Así un ejemplo detonante que casi sienta “jurisprudencia” y justifica esta desafección por el contacto táctil con la cámara es el trabajo de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) *Bus Riders* (1972-1976), (Figura 57), *Murder Mystery People* (1976) o *Untitled Film Stills* (1977-1980) donde al margen del contenido, el modus operandi implica la activación remota de la cámara

mediante un largo cable disparador el cual en ocasiones se deja entrever maliciosamente. Esta práctica es habitual a lo largo de la historia aunque siempre se evitaba en la medida de lo posible la presencia del cable y el aparataje que permitía el disparo remoto de la cámara, siendo este gesto fruto de la necesidad coyuntural del fotógrafo más que de la voluntad de abordar un cuestionamiento conceptual sobre el acto fotográfico. Es curioso el autorretrato desnudo de Georges Dmeny (Autoportrait à l'âge de 55 ans, 1905) donde el cable disparador es burdamente borrado en la copia. Sin embargo las estrategias que connotan en este sentido este tipo de ejercicios a finales del siglo XX apuntan hacia una actitud de conceptualización y reflexión sobre el papel del autor, sobre de la aceptación de la la naturaleza mecánica y automática del sistema, y sobre la desvirtualización de lo formal frente a lo conceptual. Por otro lado, de este desapego al contacto con el aparato tecnológico se origina, como es lógico, un cierto desinterés hacia la precisión constructiva, siendo menos importante la perfección compositiva, siendo abandonado el manierismo en la iluminación, propia del estudio fotográfico del siglo XX o la crudeza y sobriedad en los procesos de interpretación del negativo, frente a las formas tradicionales que marcaban la fotografía profesional y artística de los siglos XIX y XX.

Tomando como punto de partida estas series de Sherman vistas probablemente en la retrospectiva realizada en Madrid en el Palacio de Velázquez en el año 1996 o en muestras posteriores en la galería Juana de Aizpuru en torno a 1998, realice una sesión fotográfica partiendo de esta idea de la pérdida de contacto con la cámara y lo llevé aún más al extremo invirtiendo los factores. El juego consistía en experimentar la pérdida de control sobre el instante de la toma. El operador de la cámara (yo) sostenía la cámara y controlaba el punto de vista, los parámetros de focal, exposición y cuadro, pero el disparador estaba acaparado por, en este caso, la modelo (Figura 58). El sujeto fotografiado tenía el control del instante de la toma por lo que se convertía también en fotógrafo. El operador se presentaba como coautor mudo e impotente por lo que no podía más que pasear su mirada desprovista del poder de control de la toma. Me parecía pertinente mencionar



Figura 58. Sanjurjo, P. (1998). *Sin título*, de la serie *Coautor*.

este juego intuitivo de estudiante dado que en cierta medida podemos constatar que en la actualidad el oficio y el control directo del sistema va perdiendo relevancia en pro del concepto, la creatividad y las nuevas estéticas fortuitas generadas por los usuarios. La obra, el resultado final del experimento, es una imagen elegida, extraída de una plancha de contactos por el fotógrafo. En el nuevo contexto digital la producción fotográfica se ha hecho de tal envergadura, que el nuevo operador, sobrepasado por su propia producción, comienza a obviar la tarea selectiva. La extracción del imaginario propio del imaginario generado en los procesos de captura fotográfica es lo que distingue la identidad de autor frente al operador de electrodomésticos. En la actualidad muchos operadores de cámara descargan sus producciones en discos duros y ordenadores sin observar el trabajo realizado, muchas veces estas imágenes no llegan a ser vistas, esta circunstancia recuerda a la que se vivía en la era analógica a finales de siglo XX, cuando muchos carretes fotográficos nunca llegaban a ser recogidos de los laboratorios.

El ejercicio de observar, analizar, escoger y decidir cuales son las imágenes que nos representan de la vasta producción del amateur contemporáneo es un acto creativo,

intelectual e identitario en sí mismo, tan relevante como las decisiones que se toman en el propio acto fotográfico. La elección se convierte en un proceso complejo que determinan el grado de madurez y sofisticación del elector. El acto fotográfico es así mismo un protocolo de decisiones consecutivas que se van produciendo desde la elección de los elementos que se organizan en el cuadro, hasta los parámetros de cámara que se manejan en la captura en cuanto a exposición, profundidad de campo, velocidad de obturación, etc. No sólo eso sino que estas variables se amplifican exponencialmente en el momento de abordar la interpretación de la imagen mediante un editor. Los aspectos antes citados sumados a otros como el contraste y el color son modulados localmente aumentando las posibilidades semánticas y discursivas de la imagen. Consideramos pues el proceso de elección la esencia constructiva de la fotografía.

En los nuevos contextos culturales la idea de inspiración, cita, referencia o incluso apropiación se torna común. El dejarse influir, el interpretar las ideas o propuestas formales de otros o simplemente el apropiarse de la obra o imagen ajena ya no tiene un carácter negativo. Si nos enmarcamos en las nuevas prácticas en redes sociales como Facebook o Tumblr el reblogueo es un ejercicio apropiacionista normalizado. El ciudadano reflexiona sobre sus intereses, motivaciones e intuiciones empleando como canal la obra ajena en su mayoría. La idea de autor como elector es también relevante ya que la capacidad de elección se antepone, como más significativa, ante el ejercicio instrumental y operacional a la hora de determinar la autoría de una imagen. En la actualidad muchos bloggers no producen fotografías sino que “rebloguean” las imágenes de otros autores. El ejercicio en este contexto es de elección, orden, relación, etc de imágenes ajenas se convierte, sin embargo, en un acto creativo en sí mismo conectando con las corrientes apropiacionistas de los años 90, (aunque más que de apropiacionismo se trataría de utilitarismo).

Los formatos de redes sociales tales como *Tumblr*, *Instagram*, *Flickr*, etc. se presenta más que como un medio de comunicación de masas (que lo son en muchos casos en cuanto a su audiencia), donde existe un claro objetivo de transmitir información bajo una tradicional estructura emisor, receptor, etc., la idea de comunicación sin embargo en estos medios se acerca más a un proceso de carácter ritual de pertenencia en el que sus miembros a través de la producción y consumo de un producto icónico se une en comunión intelectual.

Si el caso arquetípico de la comunicación bajo el punto de vista de la transmisión es la extensión de mensajes en la geografía con propósitos de control, el caso

arquetípico bajo el punto de vista ritual es la ceremonia sagrada que une a la gente en el compañerismo y la comunidad (Carey citado por McQuail, 2002, p. 39).

Dicho carácter de pertenencia al grupo, implica que sus usuarios comparten referentes, códigos, estéticas y pasiones, aspectos que garantizan de este modo un modelo semiótico de comunicación y la lectura de los discursos icónicos que permiten un estilo flexible, original y poco estereotipado, a la par que se mantiene una cierta precisión en sus significaciones. En este sentido la apropiación de imágenes, la publicación casi rítmica en las redes de contenidos propios y ajenos profesa este carácter de rito.

Para Carey, la función de los sermones, las ceremonias, los rituales, la danza, la arquitectura, las noticias de los telediarios y de los periódicos, los cuentos, etc. no es transmitir información, sino representar de forma material los ideales y valores creados por la comunidad. (Durán y Sánchez, 2008, p. 35).

A comienzo de los años 80 se cuestiona la idea de autoría con prácticas apropiacionistas como la reprofotografía o re-fotografía³⁶. Artistas como Richard Price o Sherrie Levine, se apropian de obras de artistas o profesionales de la imagen convirtiéndolas en su obra propia, trataremos estas cuestiones en el próximo epígrafe.

La red se presenta como un vasto soporte de conocimiento y a la vez como un escenario de representación y espectáculo. Los usuarios nativos de la web pueblan este espacio como consumidores, productores y “*prosumidores*” (*prosumer*) (Toffler, 1980, p. 10). El papel del productor y el consumidor de imágenes se hibrida y los prejuicios hacia el apropiacionismo histriónico de finales de milenio se naturalizan por la mera práctica simultánea o paralela de producción y consumo.

4.1.3.5 Fotografía y autoría

Por un lado, parece que la profusión exponencial de imágenes producidas por la industria de masas, imágenes-sin-arte, tenga como consecuencia la renuncia de muchos artistas al proyecto mismo del arte moderno: la producción de nuevas imágenes. De ahora en adelante, es como si para muchos ya hubiese suficientes imágenes del mundo en circulación, como si, estando el mundo ya saturado de imágenes -sin importar su naturaleza- pareciese inútil añadir otras nuevas. Queda la

³⁶ Reproducción fotográfica de imágenes producidas por otros autores.

posibilidad de un gesto artístico mínimo cercano al grado cero: acumular, reagrupar, reciclar, el repertorio de imágenes preexistentes (Baqué, 2003, p. 229).

Dominique Baqué (2003) indaga en su texto *La fotografía plástica* sobre la crisis estética que se origina con el cambio de siglo y que se manifiesta como una defección hacia las estéticas, ya clásicas de la fotografía, y sobre como hoy día se cierne sobre las nuevas formas una desafección hacia los códigos formales del pasado reciente. Justifica este abandono de las formas de la tradición como una circunstancia de la saturación de imágenes que colman el medio y provocan el aletargamiento, el empacho, o la falta de necesidad de producción. La idea de que el arte emana de forma natural de determinados individuos con talento es, más que una idea, un estereotipo extendido y bien calado en el imaginario popular situando al artista en un estatus mítico. Pensar en la creatividad como un acto intelectual de resolución original donde la intuición y la subjetividad del artista modelan a través de la imbricación, hibridación, mestizaje, recontextualización, revisión de ideas que pueden no ser propias, no encaja con este modelo de estereotipo de artista.

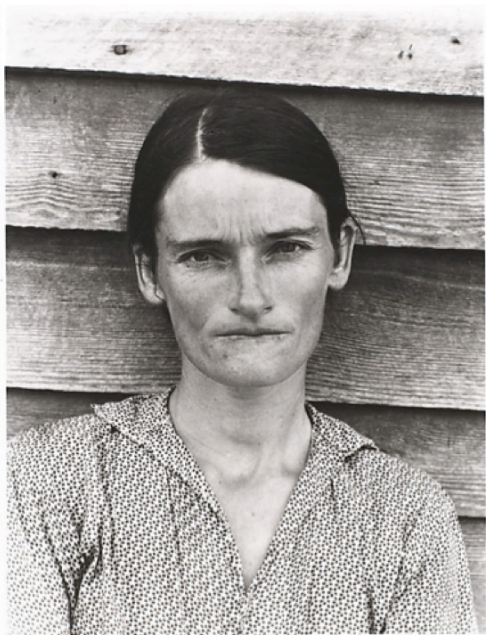


Figura 59. Levine, S. (1981). *After Walker Evans: 4*.

En la década de los 90, como consecuencia de esta situación de modelo artístico ya agotado, surgen actitudes en cierta forma radicales como las adoptadas por artistas como Barbara Kruger, Sherrie Levine (Figura 59), Richard Price, los cuales se apropian de la obra de otros artistas o de imágenes de carácter comercial sobre las cuales intervienen (en el caso de Levine en ocasiones mínimamente), alterando su función y su semántica y cuestionando los conceptos de la autoría, autenticidad y originalidad.

Estas acciones chocan en ocasiones con la moral y la legalidad vigente en lo relativo a derechos de autor.

Es el caso del trabajo de Richard Prince que fue denunciado por el fotógrafo Gary Gross en 1983, por apropiarse de la famosa y polémica fotografía de Brooke Shields. Un problema similar tuvo con el fotógrafo Patrick Cariou (Figura 60) quien en diciembre de 2008 denunció a Price y a la galería Gagosian por el mismo motivo: la apropiación y transformación de las obras de Cariou. El juicio después de haber sido fallado en favor de

Cariou fue parcialmente revocado en instancias superiores en favor de Price. El criterio jurídico para inclinarse hacia una parte o la otra era el grado de transformación que la obra sufriera con respecto al original: a menor grado de transformación, mayor analogía con el original y por tanto más sólida la acusación de plagio. El litigio no se resolvió hasta el año 2014, llegando a un acuerdo privado por parte de los artistas (*cf.* Finger, 2012, *web*).



Figura 60. Cariou, P. y Price, R. (2008). Comparación de las fotografías de Cariou y Price donde se puede apreciar las intervenciones sobre la obra.

Un hecho similar sucedió con el fotógrafo de tarjetas postales y *souvenirs* Art Rogers y el conocido artista norteamericano Jeff Koons. Koons elaboró una serie de esculturas en madera policromada sirviéndose como modelo de la tarjeta de Rogers (Figura 61). La obra de Koons se encuentra desde el inicio del conflicto, en un depósito judicial de Nueva York habiendo perdido Koons sus derechos sobre ella (*cf.* Traub, 2014, *web*).



Figura 61. Art Rogers (1985). *Puppies*. Koons, J. (1988). *String of Puppies*. Madera policromada.

Determinar la legalidad y legitimidad de la práctica apropiacionista desde el prisma de la amalgama moral-capitalista es en nuestra opinión lo que ocasiona el conflicto irresoluble, ya que la cuestión de la revisión, interpretación, imitación, gesticulación y apropiación están presentes desde las escuelas pictóricas renacentistas, aunque en la actualidad se presentan como un hecho conceptualmente tangible y en la praxis debatido con el ejercicio duchampiano del *ready made* y del *objet trouvé* dadaísta y surrealista.



Figura 62. Korman, G. (1953).
Fotografía promocional de la película Niágara.

La popularización y asimilación de la práctica apropiacionista en el siglo XX, y en el contexto cultural no artístico, llegó en primera instancia de la mano de la obra de Andy Warhol y posteriormente con la normalización del consumo comercial de lo icónico en textiles y otros soportes como (pegatinas, chapas, etc.) a lo largo del siglo XX. Véase las serigrafías de Marilyn Monroe, fotografías originales de Gene Korman (Figura 62) utilizadas por Warhol en su famosa obra o la asimilación en icono gráfico popular de la fotografía del Che Guevara de Korda.



Figura 63. Warhol, A. (1967).
Untitled from Marilyn Monroe (Marilyn).



Figura 64. Lachapelle, D. (s/f.)
Amanda Lepore.



Figura 65. Morimura, Y. (1996). *Self-Portrait - After Marilyn Monroe.*

Nos encontramos ante una encrucijada conflictiva, cultural, moral, hipócrita, y de engañoso y aparente sentido común que tiene muy difícil solución si pretendemos aplicar la lógica contemporánea, especialmente si nos aferramos para ello y con la misma fuerza al valor artístico y económico de la obra.

El conflicto parece encontrarse entre el derecho a la libertad artística y de expresión y los derechos de autor. El conflicto individual entre Price y Cariou revolvió las aguas de esta cuestión y ha provocado el posicionamiento de instituciones y empresas que se inclinan a conveniencia en pro de una u otra de las partes en conflicto. Mientras que las agencias y bancos de imágenes como *Getty Images* o *Corbis Images*, agencias de carácter estrictamente comercial, presentaron en su momento un alegato en defensa de Cariou, en respuesta a esta toma de partido, la empresa *Google* y las instituciones americanas *The Warhol Foundation* y la *Association of Art Museum Directors* presentaron escritos en

defensa de la obra de carácter apropiacionista (*cf.* Brussey, 2011, *web*), de Price y de las instituciones públicas y privadas que exponían este tipo de trabajos.

Las agencias de imágenes o bancos de imágenes son webs de venta de derechos de publicación de imágenes con diferentes fines, fundamentalmente se dirigen al ámbito comercial y a la publicidad. Por tanto estas empresas dependen absolutamente de las normas del juego en la cuestión de protección y pago de derechos de autor ya que se trata de su fuente de ingresos.

Lo cierto es que las obras publicadas en estos bancos, pese a presentar el nombre de los fotógrafos (generalmente de ámbito profesional y comercial), no publicitan en ningún aspecto al autor ni a las propias imágenes como pudieran hacerlo las galerías de arte, donde la promoción del artista como individuo es esencial en su labor comercial. En el ámbito de los bancos de imágenes, el interés de estas empresas, es estrictamente mercantil y más que defender los derechos de autoría y preservar la integridad de las obras lo que defienden es su minuta con respecto a sus derechos de publicación de la imágenes, no habiendo la labor de promoción y servicio público que las galerías de arte ofrecen paralelamente a sus intereses comerciales.

Este contexto dónde las funciones comerciales y la jerarquización de las imágenes en base a un código o sistema de equivalencias económico-estético (vinculado fundamentalmente a la oferta y la demanda), categorizaciones pragmáticas, que nada tienen que ver con la idea de arte, artístico o de autor (más allá de como mero operador-productor de las imágenes publicadas y perceptor de una parte del rédito económico que generen), ha terminado por definir una férrea estructura sistémica, dónde el papel de productor, distribuidor y consumidor parecen quedar bien claras.

Ante el desarrollo, la implantación y naturalización de estas factorías de lo icónico encontramos una curiosa y casi lúdica respuesta crítico-artística a este tipo de sistemas comerciales es el caso de la agencia *Grore Images* (Baqué, 2003, p. 229).

Grore Image (<http://www.grore-images.com/>) es una web con apariencia de banco de imágenes (Figura 66), donde la distribución de las mismas es gratuita cediendo los derechos para el uso que se les pueda considerar oportuno. Las imágenes aparecen ordenadas por nichos a modo de carpetas y subcarpetas, clasificadas de forma numérica, sin presentar un

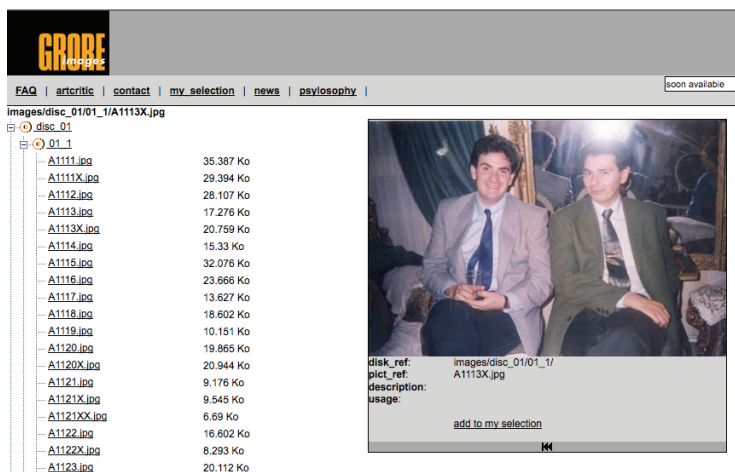


Figura. 66. [Fotografía de pantalla en la web], Producción propia, Pantalla de búsqueda e imagen de Grore Images.

criterio aparente de orden. Los archivos se presentan en bruto, sin clasificación, sin títulos ni referencias textuales, sin edición y sin una función u objetivo definido. Aparentemente no hay una voluntad estética y pese a ser imágenes bastante crudas en lo formal y en lo técnico, tienen aspecto de haber pretendido en su momento de ejecución

documentar algún hecho cotidiano a la manera de la fotografía documental-familiar convencional. Al encontrarse las imágenes fuera de contexto, sin título ni referencia textual, presentando esta estética tan bruta, la incertidumbre que provocan las imágenes resulta casi plástica. Al encontrarse el conjunto del sistema sin aparente función, el proyecto pivota desde nuestro punto de vista (que no desde el punto de vista del navegante común que caiga accidentalmente sobre este sitio) hacia la expresión crítico-artística pero que de forma muy sagaz nos abren una ventana a la reflexión en torno a las funciones comerciales de la imagen, los cánones estéticos que manejan en estos ámbitos de consumo, la cuestión de la propiedad y de la cesión de derechos de autoría, el general el valor funcional de la imagen y la cuestión del papel del espectador del contexto y del texto. Se trata de un laboratorio, de un juego fronterizo que nos permite aislar los elementos del problema de la imagen como producto comercial y económico, permitiéndonos vislumbrar la relación entre los diferentes contextos de consumo de imágenes (el artístico y el estrictamente comercial) y de la relación de los usuarios con la imagen en estos contextos casi siempre confusa y en ocasiones contradictoria y caprichosa.

La estructura que presentan las agencias comerciales y su diseño enfocado a poder ver, buscar y manejar grandes cantidades de imágenes también es asimilado por agencias no comerciales sino de carácter altruista como es el caso de webs de fotoreporterismo ciudadano. Webs donde se aglutinan imágenes de carácter fotoperiodístico de distinta índole con el único fin de registrar un acontecimiento e informarde de una forma menos sesgada gracias a la presencia de miles de puntos de vista no condicionados por intereses económicos. Es el caso de la web *fotoispanishrevolution*, nacida de las protestas que deribaron en la formación del movimiento 15M. Esta web fue creada durante el conflicto

como un punto de encuentro donde contener las imágenes que se iban produciendo durante las diferentes manifestaciones. Fue un buen ejemplo de la gestación espontánea de un proyecto creativo, colectivo y cooperativo con una función documental e informativa altruista.

Un reflejo de la madurez de la relación que se establece entre el usuario, el sistema y los espectadores es la asimilación por parte del amateur de la idea de autor como diseñador e ideólogo de la imagen careciendo ya de importancia la idea de operador ligada al artista o fotógrafo.

4.1.3.6 Sobre el autorretrato femenino

Con la postmodernidad surgen nuevos planteamientos desligados de la teoría de la fotografía tradicional, siempre vinculada bien a la bartesiana idea de la muerte bien centrada en la idea de indicio, huella o rastro, que involucra al sistema como soporte natural del documento.

En este contexto se plantean nuevos derroteros de expresión citando a Joan Fontcuberta:

El postmodernismo superará la discusión sobre la artisticidad de la fotografía y propondrá áreas de reflexión diferentes, relacionadas con la cultura popular y los efectos de los medios de comunicación, con cuestiones de identidad y de género, así como con la actuación social y cívica del artista. Los detractores de la nueva doctrina sostenían que bajo sus auspicios el arte, más que hacer converger la teoría con la práctica, tomaba la teoría como una prescripción, con lo cual la producción artística se reducía a la mera ilustración de un discurso (Fontcuberta, 2004 p. 10).

A lo largo de la historia del arte la mujer ha adoptado un papel pasivo, actuando como elemento discursivo de lo icónico y convirtiéndose en ocasiones en un elemento semántico más de la obra o configurando un tema en s'p mismo con significaciones ligadas a la maternidad, la santidad, etc., la venus, "*La Madonna*", etc.

En el ámbito de la fotografía, a lo largo del siglo XIX y hasta casi finalizado el siglo XX, esta presencia de la mujer como modelo objetual se ha mantenido con la excepción de algunas fotografías que devinieron sujetos activos focalizando con gran intensidad, precisamente sobre la cuestión de la figura de la mujer como objeto, estudiando los modelos

y las estereotipias culturales empleadas en esta constitución de mujer y en las estrategias machistas de poder que lo permitieron. En una nueva coyuntura política y social aperturista en cuanto a derechos sociales se refiere, se abren nuevos cauces discursivos tanto en lo conceptual como en lo formal que giran en torno a la identidad femenina.

A lo largo del siglo XIX la presencia de mujeres como operadores fue mínima y apenas reconocida. Fotógrafas como Constance Talbot, O Geneviève Elisabeth Francart (esposa de Disderi) se encontraban a la sombra de sus mentores o tutores (habitualmente padres o maridos) aprendiendo y ejerciendo la profesión siempre en un segundo plano.

Con el desarrollo de los soportes preparados o semi-preparados que facilitaba la nueva industria fotográfica en el último cuarto del siglo XIX se abren otros campos extra-profesionales, cito en este sentido el artículo *La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía*, que alude a esta cuestión:

Desde entonces la fotografía se populariza entre una clase burguesa urbana, dando lugar a una cierta democratización de la imagen, abaratando costes debido a su proceso mecánico-industrial, frente al elitismo tradicional de las Bellas Artes. Surge así la fotografía como técnica amateur también entre las mujeres (Muñoz-Muñoz, 2013, p. 41).

Un notable ejemplo del amateurismo burgués decimonónico es la obra de la fotógrafa británica Julia Margaret Cameron. Cameron comenzó la práctica de la fotografía en su etapa de madurez cuando recibió como regalo en su 48 cumpleaños una cámara fotográfica. Era esposa de Sir John Herschel, científico muy vinculado al desarrollo tecnológico de la fotografía, que como expusimos a lo largo del texto, en 1819 desarrolló los procesos de fijado con sal común, aspecto determinante para el fijado, estabilización y permanencia de la imagen y acuño importantes términos como fotografía y negativo o positivo. En aquella época (1863) se inicia, como hemos visto, los primeros movimientos de carácter artístico comenzando a organizarse, principalmente en Inglaterra, los artistas y los círculos pictorialistas.

Cameron reivindicaba la intuición en el acto de retratar frente al artificio pictorialista, que por otro lado abrazó en cierta forma como código, siendo común en sus imágenes el *flow* y las leves trepidaciones. Al margen del carácter experimentalista e intuitivo de los diferentes autores a lo largo de la historia, es inevitable la asimilación de los estereotipos

metodológicos e instrumentales y la adopción de los cánones estéticos y plásticos de cada época.

No es hasta el siglo XX cuando la fotografía practicada por mujeres abre canales de reflexión en torno a la identidad femenina. Los aspectos que detonan esta circunstancia son el desarrollo como expresión artística del *happening* y la consolidación de los movimientos feministas que se materializa en la llamada tercera ola iniciada a comienzo de los años 1990 coincidiendo con una prolífica producción de fotografías en este periodo.

El *happening* tiene como atributo su carácter efímero e inmaterial que implica para su perpetuación su registro a través de la fotografía, la cinematografía y el vídeo. Es en este punto cuando ambos lenguajes van movilizandando la praxis de un tipo de fotografía muy ligada a la acción. Una artista relevante en este ámbito es la alemana Valerie Export (Figura 67). Esta artista inicia sus radicales *performance* en la década de 1970, donde parece hacer gráficas las premisas que se destilan de las derivas de los movimientos feministas del último cuarto de siglo XX. Quizá la pieza más significativa a este respecto es la conocida *Genital panic*, 1969 (cf. Export, web).



Figura 67. Export, V. (1969). *Action Pants Genital Panic*. Foto: Peter Hassmann.



Figura 68. Bellmer, H. (n.d.). *La Poupée*.

El paradigma de esta concepción de mujer como objeto se materializa en la famosa *poupée* de Hans Bellmer (Figura 68). Una suerte de ingenio sexual-estatuilla ritual que para Bellmer constituía la síntesis de los atributos elementales de estímulo de la sexualidad masculina. La macabra muñeca articulada que, desprovista de cabeza en algunas de sus versiones, podría recordar en su concepción a la venus paleolítica de Willendorf. La Venus de Willendorf también carece de rostro representa según algunas teorías un icono de la fertilidad y de feminidad (Figura 69). La muñeca de Bellmer degenera en sexualidad explícita y bruta, abandonando la idea de fertilidad, que en ausencia de referentes culturales de la erótica tradicional resulta de fuerte impacto y violencia.



Figura 69. Venus de Willendorf. H. 20.000 años. Auriñaciense.



Figura 70. Breder, H. (1971). *Old Man's Creek I*.

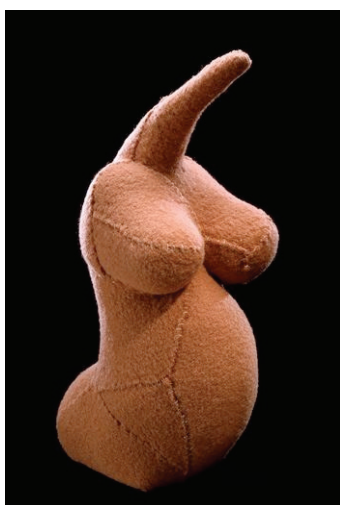


Figura 71. Bourgeois, L. (2002). *Fragile Goddess*.

La objetualidad del cuerpo femenino está presente en representaciones plásticas como en la obra de la artista Louise Bourgeois (Figura 70) o en las propuestas de la fotógrafa Cindy Sherman (Figura 57). Encontramos una referencia literal a la obra de Bellmer en las fotografías de Hans Breder (Figura 71) donde la *poupée* se “carnifica” gracias a la ilusión que producen la disposición de una serie de espejos que fragmentan el cuerpo femenino en el engendro bellmeriano conectando en cierta manera con la estética de la fotografía metafísica de Herbert List y con las fotocomposiciones de Pierre Molinier.

Como decíamos anteriormente la industrialización de los soportes fotosensibles independiza a la mujer amateur del lastre de los procesados de soportes negativos y copias, y posteriormente el desarrollo de cámaras más ligeras, portátiles y rápidas permite la independencia, y cierta discreción del acto fotográfico.

Un ejemplo relevante en este ámbito es el caso de la americana Vivian Maier (Figura 72), cuyo trabajo fue descubierto por azar en una modesta subasta por un joven llamado John Maloof por apenas 300 €. El trabajo de Maier, quien murió en el anonimato en el año 2009, representa un interesante punto de vista de esta cuestión de la identidad fuera de los discursos del arte y de sus propuestas más formales. Su obra, personal, intimista, sagaz es extremadamente moderna para la década de los años 50, más si cabe conociendo el contexto amateurista de la autora. Maier era niñera de profesión, y su trabajo impresiona e invita a pensar sobre cuestiones tales como la intuición y el talento. Una gran colección de

autorretratos en superficies especulares, reflejos y sombras recuerda a las imágenes de Lee Freidlander o a las reflexiones en escaparates de Lisette Model. La cultura, los referentes profesionales y culturales determinan la estética de la imagen fotográfica. El peso de los códigos, de los modelos estéticos y de la cultura inmediata del operador determinan la praxis del fotógrafo amateur. Resulta sorprendente cómo en ocasiones aparecen operadores con el genio y la independencia suficiente para la producción de imágenes originales que consiguen plasmar lo



Figura 72. Maier, V. (1954). *Autorretrato*.

esencial de su individualidad prescindiendo del lastre de las estereotipias enmascaradoras de la cultura de masas, aunque siempre inevitablemente sujetas a los códigos coetáneos. La forja de la identidad en la imagen fotográfica ha de desenvolverse por estos derroteros, desplegando estrategias para desembarazarse del estereotipo y del tabú focalizando hacia el desarrollo de la intuición. Quizá la frescura, honestidad y transparencia de la obra de Vivian Maier tenga que ver con el hecho de su concepción íntima y privada, sin compromisos.

Esta vertiente de la autobiografía y de los documentos gráficos del ámbito vital y de los contextos más íntimos se tornan comunes quizá coincidiendo con las propuestas más extremas y convulsas del arte conceptual del último cuarto de siglo XX. Esta conexión hiperrealista en ocasiones dura y extrema se convierte en un código en sí mismo. Destaca la obra de Nan Goldin que Donal Kuspit describe así:



Figura 73. Goldin, N. (1984). *Nan one month after being battered*. 1984

Así pues en la actitud antisocial y fatalista de aquellos consumidores de drogas y concelebrantes de fiestas había cierta candidez -cierta pseudo-inocencia-, que evocaban las fotografías en apariencia toscas (¿antiartísticas?) de Nan Goldin (Kuspit 2007, p. 168) (Figura 73).

Al margen de estas indagaciones identitarias en el contexto del “autodocumentalismo” donde la imagen mantiene una evidente voluntad de conexión con las realidades

personales del operador, se inician a partir de los años 1970 otras propuestas más ligadas al arte conceptual, la puesta en escena y la construcción de la imagen. Ya en los años 30 la artista surrealista francesa Claude Cahun inició una serie en la que indaga de forma anticipatoria sobre las categorías de género posicionándose e indagando en, hasta el momento, desconocidos clichés de neutralidad de género (Ballespín y Bonnet, 2007). En sus prácticas la propia Cahun es operadora y maniquí para tales ejercicios de puesta en escena. Estas estrategias serán retomadas en el último cuarto del siglo XX, y tomadas como propuestas originales, ya que el trabajo de Cahun no es rescatado hasta la década de los años 1990. En los años 1970, Cindy Sherman plantea un ejercicio similar al planteado por Cahun cuarenta años antes pero esta vez indagando en los estereotipos femeninos del cine de los años 1930 y 1940. En su célebre serie *Complete Untitled Film Stills* (1977-1980), Sherman se autorretrata en ocasiones haciendo bien visible el cable autodisparador, realizando puestas en escena en la que representa estos estereotipos cinematográficos gracias a la caracterización, el atrezzo y las decisiones formales y compositivas de la toma.



Figura 74. Kowner, E. (s/f) Retrato de la artista francesa Orlan.

La fusión de las estrategias de caracterización y de acción se presentan como una nueva operativa plástica en el la obra de la artista francesa Orlan (Figura 74), la cual desarrolla también una caracterización física, siendo como Sherman modelo de sus puestas en escena, pero en su caso, la transformación se ejecuta de forma más radical ya que la intervención se produce en su propio rostro a través de la cirugía con su consecuente irreversibilidad. La acción de la intervención quirúrgica es grabada como parte de la propia obra.

Otra artista que se centran en aspectos conceptuales ligados a la identidad pero con lenguajes y estéticas más próximas al documento es la francesa Sophie Calle. En *Les dormeurs (Los durmientes)*, 1979 Calle comparte su espacio vital y su lecho con desconocidos. Se trata de una suerte de laboratorio experimental donde indagar en torno a la idea de intimidad y sus límites. Otro proyecto muy conocido es *Detective*, 1980, para el cual hace contratar los servicios de un detective privado que registre su actividad y sus movimientos en una suerte de ejercicio de reflexión sobre la mirada ajena de lo privado.

Cito para cerrar este epígrafe, siendo consciente de omitir referentes relevantes en el tema de la identidad femenina, a artistas como la norteamericana Hannah Wilke, escultora, ceramistas y fotógrafa o a la cubana Ana Mendieta que se desenvuelve en la experimentación con el cuerpo abriendo a finales del siglo XX nuevos caminos exploratorios en el contexto de la acción y en las hibridaciones plásticas como el que acuñó Mendieta como *earth-body art*. La obra de estas artistas en cierta forma se caracteriza también por la fusión de lenguajes y disciplinas con una inusual naturalidad hasta la fecha.

Por otro lado la intervención, la acción o el happening han sido en muchas ocasiones el motor de ciertas estéticas y propuestas artísticas, donde la fotografía se convierte en el soporte o en el canal de reflexión que dicho *happening* suscita. El hecho de presentar la obra fotográfica como huella o reflejo de la propia acción artística resultó revolucionaria y en ocasiones incomprendida por determinados sectores culturales. Esta idea de registro de un espectáculo desvirtuaba la fotografía como pieza de arte tradicional. Hoy en día, la acción y su registro se convierten en un mismo hecho. La vida se convierte en espectáculo para ser convertido en imagen o se experimentan determinadas acciones para ser fotografiadas.

El desarrollo de la tecnología acompaña en esta obsesión representativa de la vida o en esta vida sobreactuada registrada. En la actualidad además de la operatividad de los teléfonos móviles para el registro de vídeos y fotografías espontáneas surgen las denominadas cámaras de acción. La más popular es la denominada *GoPro*, la cual vendió en torno a 3,8 millones de cámaras en el año 2013 (Saxo Bank, 2014, *web*). La



Figura 75. Imagen promocional de cámara *GoPro*.

GoPro es una pequeña cámara de forma prismática (10 x 10 x 24,5 cm. Peso: 73,7 g.) que se comienza a producir en el año 2004. En origen no tenía siquiera visor. Su particularidad además de su pequeño tamaño y bajo peso es su óptica de tipo ultra gran angular que la hace perfecta para fotografiar cualquier acción dinámica en el espacio (Figura 75). Dispone de una gran cantidad de accesorios entre arneses, soportes de todo tipo, lanzas telescópicas para el autorretrato, etc. Resulta chocante hoy en día encontrarse en los centros de las grandes ciudades a personar que se autorretratan con la ayuda de una lanza la cual les dota de una mayor una



Figura 76. Cartier-Bresson, H. (1937). *Coronación de Georges VI*. © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos.

mayor distancia de tiro. El artilugio resulta exótico, y aunque no teniendo la misma función, la imagen de su operador utilizando el conjunto, recuerda de forma curiosa a las fotografías que realizó Cartier Bresson en el año 1937 durante la coronación de Georges VI (Figura 76). En dicho acontecimiento, la muchedumbre contemplaba el espectáculo de la coronación de espaldas al monarca por el empleo de espejos adheridos a una pértiga a

modo de periscopios, es curioso como las analogías se repiten en el devenir de la historia.

4.1.3.7 En lo ontológico; naturaleza del sistema , el documento. Imagen y realidad

El domingo siguiente, por la mañana temprano, Marcelo llamó a la puerta. Llevaba una camisa negra limpia recién planchada. Su pelo estaba cuidadosamente peinado. Se había afeitado. “Ha llegado el momento”, me dijo, “de fotografiar el busto. ¡Hasta aquí! Indicó su cintura con una mano. Por debajo de esta línea escogida llevaba puestos sus pantalones de trabajo y unas bota cubiertas de estiércol. Fuese domingo o no, todavía tenía cincuenta vacas de las que cuidar. Se colocó en medio de la cocina y se concentró en la cámara que le iba a retratar. Cuando vio este retrato, en el que lo había elegido todo él mismo, dijo con cierto alivio: ”Y ahora mis bisnietos sabrán que clase de hombre fui” (Berger, 2007, pp. 36-37).

En este apartado expondremos fundamentalmente el aspecto documental que ha adquirido la fotografía desde su aparición y cómo la evolución del sistema y de la propia sociedad evidencian la naturaleza dicotómica del sistema enfrentado entre su capacidad para la certificación de la verdad y su naturaleza engañosa incluso farsante.

Joan Fontcuberta (2000, p.184) en su escrito *El beso de Judas* recoge el revelador juego de palabras que empleara Jean Luc Godard en alusión a la fotografía cuando sustituye photographie por faux-tographie³⁷.

Presentar el documento fotográfico como una traza estrictamente análoga y con los atributos inherentes a la imagen visual que proyecta un objeto o sujeto no tiene razón de ser. A la hora

³⁷ Faux del francés: falso.

de enjuiciar cual es el grado de verdad en la imagen fotográfica podemos llegar a dos conclusiones significativas: la primera es que la imagen fotográfica tiene un valor de testigo válido para la justicia y para la sociedad en general en muy diversos ámbitos por su naturaleza de registro de un reflejo de lo real. Este hecho, el que se trate de un reflejo de la realidad y no de la propia realidad, debería hacernos sospechar profundamente. La segunda conclusión es que pese a esta naturaleza de espejismo potencial que suscita lo icónico, existe una ingenuidad bien calada en la sociedad en la percepción de las imágenes de este aspecto.

La imagen que se produce en una reflexión óptica, por ejemplo en una superficie especular, puede variar de manera abrumadora en función de la forma que dicha superficie reflectante posea, aunque ésta sea aparentemente plana siempre puede poseer una leve deformación cilíndrica, cóncava o convexa, o esférica, (también su tamaño, puede ser representativo, permitiéndonos introducir más elementos de lo real en su marco o siendo más fragmentario), su color, etc. En la imagen fotográfica, además del carácter de reflejo que la imagen estenopeica adopta en el interior de la cámara (condicionada por la óptica y el formato de la cámara), tendríamos que añadir las particularidades sistemáticas que a la imagen fotográfica se adhieren, fruto de las decisiones técnicas adoptadas en la captura y de la propia naturaleza del sistema, (si se trata de película en color, blanco y negro, fotografía digital, o cual va a ser su soporte final, etc.).

La segunda acepción de la palabra reflexión de la R. A. E. ligada a la palabra más que al hecho físico, nos sirve para advertir este carácter de influencia, de no gratuidad que posee la imagen,

Reflexión: 2. f. Advertencia o consejo con que alguien intenta persuadir o convencer a otra persona.

Si como decimos esta acepción está ligada a la palabra, bien pudiéramos vincularla a la imagen pudiendo leer y producir este tipo de imágenes de una manera mucho más natural, madura y operativa.

La cuestión conceptual de lo veraz o no del documento fotográfico es bien posterior a las primeras expediciones arqueológicas donde el nuevo medio fotográfico tomó el papel de estandarte de la objetividad incuestionable frente a los habituales dibujos realizados por los científicos y arqueólogos en los cuadernos de viajes, donde existía una mayor cabida a la expresión y la interpretación del referente representado, frente a la objetividad del sistema

fotográfico. En cualquier caso la intervención sobre la realidad, bien sea sobre la construcción de la imagen o bien sobre la intervención del referente mismo, es interesante. Newhall (2004) cita la intervención que tuvo que realizar Du Camp al querer retratar el templo de Ramses II, tallado sobre las rocas de Abu Simbel:

Las colosales estatuas estaban entonces tan enterradas que Du Camp ordenó a los marineros de la dahabeha -con la que había remontado el Nilo a lo largo de 500 millas- que cavaran en las arenas del desierto para poder hacer las fotografías (Newhall, 2002, p. 50).

Con el desarrollo colonial de las grandes potencias europeas se inicia una carrera por la explotación comercial y económica de los nuevos territorios que imbrica con el interés cultural surgido en el mismo siglo por la arqueología, la zoología, la botánica, la antropología, en definitiva un innegable interés por la diversidad humana. Zoólogos, arqueólogos y antropólogos debían documentar sus hallazgos para sus comunicaciones a través del dibujo en las célebres Reales Sociedades de Ciencias etc. Dichas representaciones dependían pues de la pericia y de la teatralidad en las expresiones gráficas del dibujante-documentalista, lo que podía restar verosimilitud con respecto a su referente. La fotografía, cayó como anillo al dedo en este contexto. Pese a lo complejo del proceso, dado que los materiales tenían que ser preparados previa toma y procesados in situ, era habitual la inclusión de laboratorios en este tipo de expediciones fundamentalmente tras la aparición del colodión. Dada la poca sensibilidad del calotipo es lógico que el uso natural del sistema fotográfico fuera para el registro de motivos y espacios estáticos como el paisaje y o la arquitectura.

Ya antes de estas primeras expediciones fotográficas al uso, el óptico Lerebours publicó desde 1840 a 1844 una colección de láminas realizada por entregas copiadas a partir de daguerrotipos, las célebres *Excursions daguerriennes*. Lerebours contrató a una serie de fotógrafos a quienes envió a los cuatro continentes, una especie de germen de lo que podrían ser las agencias o las corresponsalías fotoperiodísticas del siglo XX. De estos daguerrotipos, empleando la técnica de Fizeau, se transformaron sus matrices daguerrotípicas en matrices calcográficas mediante la técnica del aguatinta convirtiéndolas así en los primeros ensayos de la fotomecánica (Sougez, 2004, p. 90).

A mediados de 1850 se publica en París el trabajo de Félix Teynard (Figura 77) *Égypte et Nubie. Sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire. Atlas photographié*. Sorprende cómo Teynard presenta de forma tan aséptica los monumentos sin

artificios o pretensiones espectaculares. Las luces rasantes que emplea, cenitales generalmente, dotan a la imagen de un cierto aspecto gráfico por su contraste, pero lo cierto es que se evidencian el único interés documental de hacer emerger las grafías jeroglíficas de la piedra con dicho recurso.



Figura 77. Teynard, F. (1851). *Columnata Oeste en ruinas visto desde la isla de File*. Egipto.

Otro fotógrafos como Gustave Le Gray, Édouard-Denis Baldus y Henry Le Secq fueron los pioneros que bajo la tutela de *Le*

Comité des Monumments Historiques comenzaron la labor de registro de la arquitectura francesa en peligro de desaparición, labor documental y patriótica que prosiguieron en épocas posteriores fotógrafos como Atget o Marville últimos testigos y cronistas del *vieux Paris* desmantelado por el barón Haussmann mediado el siglo XIX (Jeffrey, 1999, pp. 17-18).

La objetividad de la fotografía como portadora de verdad absoluta fue un recurso incomparable par el hombre de ciencia de la época, sin embargo, pese a la objetividad del recurso fotográfico el operador de la cámara era consciente de dos cuestiones inherentes a la imagen fotográfica: en primer lugar comenzaba a tomar conciencia de la impronta esteticista patinada de lo pictórico con la que casi toda mirada humana impregnaba lo icónico y por otro lado, con la práctica permitió observar la relatividad escalar del medio. Dado que al fragmentar la realidad se hacía indispensable referenciar la escala de lo representado con un elemento que sirviera de módulo canónico.

Esto movió a fotógrafos científicos a sistematizar sus formas de representación en función de su contexto. Citando literalmente un extracto contenido en la introducción en *El Cuerpo* de William A. Ewing (1994), se puede observar en detalle como se van trazando estas formas de referenciar la escala y de sistematizar las formas de la fotografía científica:

A finales de la década de 1860, T.H.Huxley y John Lamprey (Figura 78) sistematizaron una serie de normas para la realización de fotografías etnológicas. El modelo desnudo debía de posar de pie y sentado, completamente de frente o de perfil. Huxley situaba a sus modelos cerca de una vara de medir bien visible; Lamprey colocaba a los suyos frente a una retícula metrológica hecha con cordel y formaba por cuadrados de dos pulgadas (5,08 cm.) (Ewing, 1994, p. 15).

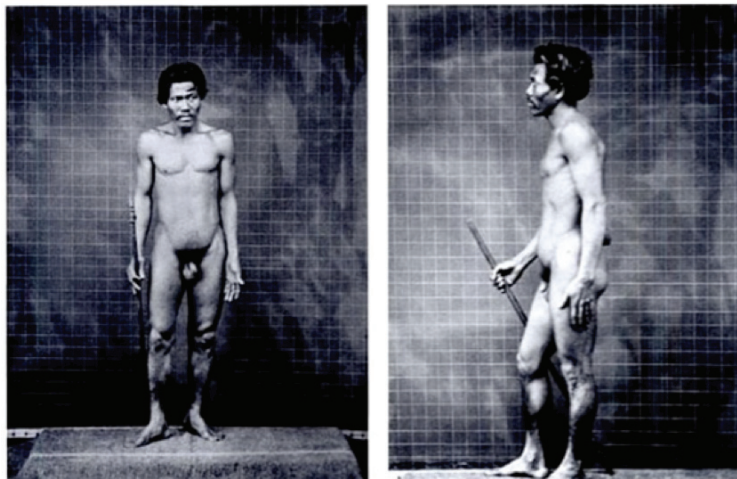


Figura 78. Lampey, J. Frente y perfil de hombre Malayo c.1868-69. Imp. en albúmina

Sistematizaciones para el registro antropológico se aplicaron a otros campos como es el caso de los retratos policiales. Alphonse Bertillon en 1890 publica su sistema de registro de delincuentes con una vista de perfil y otra frontal, técnica de tal operatividad que llega a mantenerse como sistema formal hasta la actualidad.

Nos encontramos pues ante los primeros gestos de sistematización de la fotografía documental. Estos formalismos apuntalaron la ilusión de realidad de lo fotográfico hasta tal punto de que dicha fachada se ha sostenido hasta nuestros días. La idea de documento y de producto informativo es cuestionada en cualquier caso:

En la medida en que es inexplicable, misterioso, el suceso nos arranca a la superficialidad plana de la racionalidad ambiente. Es como un agujero por el que conectar con otro mundo: maravilloso, mundo de los enigmas. El suceso es el cuento maravilloso de nuestras industrializadas y democráticas sociedades. Mientras tanto, los que hacen la política de la información y los que la teorizan siguen obsesionados con la objetividad, con la autenticidad, con la verdad. Como si el suceso fuera menos cierto que el acontecimiento... como si no fuera la massmediación la que los ha tornado inseparables. (...) la noticia se ha tornado más verdadera que la verdad misma, la imagen más real que lo real (Barbero, 2002, p. 94).

La fotografía se presenta en el contexto del arte de la acción, del performance y de las reflexiones de carácter conceptual como el recurso perfecto para su registro. Claude Frontisi describe un significativo documento en este sentido. En 1920, la obra cumbre de Duchamp, *El gran vidrio* se encuentra en un rincón de su estudio neoyorkino. La obra está en ese

momento cubierta de polvo y Duchamp junto con Man Ray deciden fotografiarla en ese efímero estado (Figura 79).

Sin embargo, antes de proceder a la limpieza (parcial) de su vidriera, Duchamp decide dejar una huella en buen estado, un testimonio capaz de hacer historia. La fotografía, la única capaz de aportar una prueba objetiva e incontestable, ofrece el medio adecuado. Realizado en 1920 con la connivencia de Man Ray, el cliché revela el estado de las cosas en ese momento, testimonio tanto más válido en cuanto que ambos autentifican una



Figura 79. Duchamp, M. y Man Ray. (1920).
Alzamiento de polvo.

copia con su firmas. La fotografía reproduce la vidriera sólo parcialmente, es decir, su parte inferior(...), la copia en blanco y negro, el encuadre y la perspectiva componen una forma de paisaje, medio lunar, medio arqueológico. Sin embargo, resulta algo difícil reconocer la topografía familiar del Gran vidrio en esta imagen que no desmerece en absoluto la calidad de la fotografía documental, (...). De hecho, Duchamp y Man Ray juegan, por así decirlo, sobre varios cuadros para conferir a esa fotografía la calidad de una obra de pleno derecho, autónoma aunque descendiente de la obra madre, nacida por escisiparidad (Arbaizar *et al.*, 2001, p. 61).

De esta manera el documento o la propia acción de documentar el estado transitorio en el que se encuentra la obra, se convierte en obra en sí misma. Las fronteras entre el registro documental, el discurso narrativo y la experiencia artística o estética son tan sutiles que en ocasiones se confunden o incluso se descontextualizan viéndose alterada su función.

Esta indefinición entre lo documental, el valor científico, y lo estético podemos constatarlo en la elección de las fotografías premiadas en certámenes de fotografía científica tales como el *Small World 2013*, organizado por la prestigiosa casa nipona Nikon. Extraído de la web del certamen podemos confirmar que los criterios de selección de las obras no son exclusivamente el valor del documento o su relevancia científica sino que lo estético tiene un papel igual de relevante (si no más):

Una microfotografía es un documento técnico que puede tener gran importancia para la ciencia o la industria. Pero una buena microfotografía es también una imagen cuya estructura, color, composición y contenido es un objeto de belleza, abierto a distintos niveles de comprensión y apreciación. (cf. Nikonsmallworld, *web*).

La fotografía científica aunque parezca poseer la pátina de lo contemporáneo, nace con el propio medio fotográfico. En 1837 Joseph Bancroft Reade, tomando como referencia las investigaciones de Wedgwood, realizó una serie de microfotografías sobre cuero o papel emulsionado al cloruro de plata y humedecido con ácido gálico y fijando la imagen con hiposulfito (Sougez, 2004, p. 98). Ya en enero de 1839 el astrónomo John Frederick William Herschel³⁸ (1792-1871) fijó la imagen del telescopio de su padre sobre un trozo de cuero blanco emulsionado al carbonato de plata (Sougez, 2004, p. 97). William Fox Talbot en su primeros ensayos calotípicos también experimento con sus *microfotografías*.

La confusión entre la función, la estructura y la estética es constante en lo relativo a la fotografía en la sociedad, así el prestigioso premio de fotoperiodismo *World Press Photo*, otro año más, se ve envuelto en la polémica por no asumir la naturaleza engañosa y escurridiza de lo fotográfico. En la última edición (2012) las iras de los ultraortodoxos de la “fotografía pura” han caído sobre el premiado, el fotógrafo sueco Paul Hansen. Esta vez el problema ha surgido por que Hansen parece haber empleado la técnica HDR en la edición de la imagen, lo que ha sido interpretado por expertos del tema como un fotomontaje (cf. Koch, T. Y Peces, J. 2013, *web*). El HDR, siglas de *high dynamic range*, imagen de alto rango dinámico, es una técnica que consiste en la interpretación de una fotografía en distintas claves, con imágenes sobrepuestas (claves altas) e imágenes subexpuestas (claves bajas), para luego realizar una copia final aprovechando el máximo detalle que da en las sombras la clave alta y el mayor detalle que presenta en las luces la clave baja.

Hace pocos años, en las primeras versiones de Photoshop, el montaje de una imagen HDR requería de un cierto manejo de programas de edición fotográfica, ya que la operación se desarrollaba de forma manual, superponiendo las imágenes en forma de capas, disponiendo a registro³⁹: la clave alta, la imagen de densidad normal, y la clave baja y vinculando a dichas capas sendas máscaras que bloquearían las áreas de luces o sombras carentes de información tonal. Todo esto se ha simplifica en Photoshop en las últimas versiones gracias a una

³⁸ Se le atribuye el descubrimiento del fijador con hiposulfito, 1819.

³⁹ Haciendo coincidir las imágenes.

subaplicación en la que todo el proceso ha quedado totalmente integrado y automatizado y sólo a través de un sencillo cuadro de diálogo se determinan algunos valores como densidad, contraste, color, etc. Existen multitud de *softwares* que permiten el montaje de un HDR para usuarios de un nivel básico de fotografía, y no sólo eso, sino que los propios terminales telefónicos, como es el caso de *iphone*, disponen de un programa integrado que permite la captura y montaje instantáneo de una imagen de alto rango dinámico.

En definitiva, los resultados de una técnica que a finales de los años treinta era un proceso extremadamente complejo y arduo y sólo al alcance de unos pocos, se convierte en una técnica semiautomática fácilmente accesible para cualquier tipo de usuario. Esta técnica permite realizar la operación con las imágenes capturadas en la cámara que el operador desee, lo que puede provocar imágenes un tanto extrañas por recrear una excesiva riqueza tonal del conjunto que en ocasiones puede ser superior al del propio ojo. La imagen resulta casi pictórica, esto sumado a la escasa educación visual de los usuarios ante tan impactante resultado suele degenerar en imágenes de estética *kitsch* que inundan la web.

Sin embargo este acrónimo tecnicismo no es algo que surja del ámbito de la fotografía digital, ya en la década de los años 50 del siglo XIX, Gustave Le Gray (1820–1884) empleaba una técnica con el mismo principio, que consistía en realizar dos exposiciones del mismo motivo, en clave alta y en clave baja para componer sus imágenes (Figura 80). El problema fundamentalmente residía en que las primeras emulsiones no eran pancromáticas⁴⁰ como las actuales siendo excesiva la sensibilidad al azul con respecto al resto de longitudes de onda, provocando en las imágenes un contraste excesivo.



Figura 80. Le Gray, G. (1856–59) *La Gran ola. Sète*.

Parece pues lícito adaptar la forma de operar e indagar en las estrategias y posibilidades técnicas que cada época proporciona con el fin de alcanzar nuestros objetivos en la construcción de la imagen.

⁴⁰ Emulsión sensible a todo el espectro cromático.

Quizá si extrapoláramos a la fotografía las directrices que Marco Vitruvio planteó en su tratado sobre la arquitectura (año 15 a. C.) donde sentaba los principios de la arquitectura *Firmitas*, *Utilitas*, *Venustas*: *Firmitas* (en el sentido de firmeza, estabilidad, estructura), *Utilitas* (en el de utilidad, función) y *Venustas* (en cuanto a la estética), en el contexto de la imagen, nos ahorrarían muchos malos entendidos tomando consciencia de que, como en la arquitectura, la fotografía, no es otra cosa que una construcción, y como tal, está inevitablemente ligada a su función. Por tanto, su estructura estará condicionada por el contexto cultural determinando su función semántica y la voluntad estética de su artífice. Acotar las normas del juego es doblegar la voluntad del fotógrafo o intentar intervenir en la propia naturaleza del medio.

4.1.3.8 Sobre la máquina y el utillaje

Resulta difícil establecer desde la contemporaneidad en que momento de la historia el sistema fotográfico encaja con la concepción moderna de cámara fotográfica, máxime cuando nos encontramos en pleno proceso de mutación hacia otras formas maquinales. Quizá, en el siglo XX, con la aparición de la cámara Leica el modelo sistemático se estancó prácticamente durante todo el siglo y determinó en importante medida la apariencia de la cámara contemporánea. Lo cierto es que la tecnología de hoy en día al margen de conservar su esencia de cámara oscura (de momento) sigue mutando y el cambio a lo numérico ha supuesto un nuevo punto de partida en torno al desarrollo tecnológico.

También ahora la ficción supera a la realidad, como veíamos al comienzo de esta tesis cuando hablábamos de la novela *Giphantie* (1760) de Tiphaigne de la Roche en la que preconizaba el invento de la fotografía. Esta suerte de capacidad premonitoria de la narrativa también se ha producido con otros grandes maestros de la literatura como Julio Verne, H.G. Wells o George Orwell que intuyeron en sus obras cómo podían desarrollarse o evolucionar diferentes aspectos de la imagen. Los inventos suelen ser fruto de la puesta en relación de ámbitos a priori desconectados, la capacidad para vincularlos y que de dicho maridaje surja una respuesta a un problema hasta entonces irresoluto son consecuencia de un pensamiento creativo. El arte (la plástica, el cine, la literatura, etc) es el laboratorio natural para experimentar en estas hibridaciones. La ciencia y la tecnología, ámbitos que también por naturaleza requieren de una actitud creativa, en ocasiones beben de estos estudios premonitorios de lo artístico para articular sus, en ocasiones y en apariencia, desconectados hallazgos. La ficción no solo supera a la realidad sino que recíprocamente la una involucra a la otra en su creación.

En el cine vemos como se definen la tecnología y las relaciones de comunicación del futuro a través de la imagen: Georges Lucas contiene en una escena en su película de 1972 *Star Wars*, la proyección de un holograma en el espacio ⁴¹ (Figura 81). El director integra la tecnología-ficción en su saga con una naturalidad fascinante. En el film se proyecta en el aire de forma tridimensional una grabación en diferido de un mensaje de auxilio de la Princesa Leia, lo que vendría a ser en la actualidad una video-llamada o mensaje de vídeoperro sin pantalla⁴². Quizá Athanasius Kircher pudo soñar este tipo de comunicación con su linterna mágica. Podemos especular como en su espectáculo de luces y efectos, proyectaría sus primitivas diapositivas manufacturadas sobre el flameante humo que saldría de los fuegos de los proyectores, imaginando que en el futuro se podría producir la ilusión de movimiento y de tridimensionalidad a través de imágenes proyectadas en el aire como las de Lucas.



Figura 81. Lucas, G. (1972). Fotograma de la película *Star Wars*.



Figura 82. Spielberg, S. (2002). Fotograma de la película *Minority Report*.

Otras películas como *Johnny Mnemonic*, 1995 de Robert Longo, proponen cómo se desarrollará una especie de proyección mental en una pseudorealidad virtual. En la película *Minority Report* (2002) de Steven Spielberg, vemos a Tom Cruise manejar archivos y fotografías desplazándolas con los dedos de las manos sobre una pantalla de cristal (Figura 82), y así hasta un amplio etc. La cinematografía de ciencia ficción es, en definitiva, un motor de creatividad y un reto para los investigadores de la tecnología y la ciencia.

El tránsito del sistema tradicional fotoquímico al sistema digital ha supuesto cambios significativos en muchos ámbitos de la tecnología, del proceso, y de los usos y concepciones de lo que es hoy la fotografía. Ha habido un desmontaje del aparataje y

⁴¹ La holografía fue descrita por Dennis Gabor en 1947, recientemente se obtuvieron resultados muy satisfactorios aunque de alto coste económico por parte de científicos japoneses de la universidad de Tokyo, Susumu Tachi y Tomohiro Endo.

⁴² Aplicaciones para móvil como Tango permiten el envío de mensajes de vídeo en diferido, además de las ya conocidas video-llamadas que proporcionan programas como Skype o Face Time.

utillaje de la fotografía tradicional siendo abandonados y menospreciados a su suerte de forma masiva, tanto ampliadoras como cámaras tradicionales. En nuestra opinión este gesto es poco inteligente o quizá un poco precipitado. Por un lado estos objetos son símbolos de una era presente que de forma casi inmediata pasa a ser historia, universal y familiar, por lo que desembarazarse de dichos objetos es despreciar nuestra propia experiencia vital. Y por otro lado, creemos que no tardará en producirse el *sensor genérico de paso universal*, un sensor que se pueda montar y adaptar en cualquier sistema óptico de la índole que fuera: se sustituye la vieja tapa de cobertura de la zona donde se alojaba la película y en el mismo plano focal⁴³ donde se disponía la película lo hace ahora un respaldo digital. Este sistema de respaldo digital para cámaras tradicionales se lleva fabricando desde hace años, pero evidentemente por motivos comerciales no interesa generalizarlo y popularizarlo. La firma Hasselblad, desde hace años fabrica respaldos digitales para sus tradicionales cuerpos de mediano formato, cámaras que antes funcionaban con un chasis donde se cargaba un rollo de película de 120 y que hoy en día son sustituidos por respaldos digitales. Hasselblad comercializa su último respaldo CFV-50 por el módico precio de 12400 € más impuestos⁴⁴. La *web* promocional de la marca describía así uno de sus modelos:

El respaldo digital Hasselblad CFV-39 le ofrece una integración perfecta entre su cámara V Hasselblad y el mundo digital, sin que tenga que sacrificar forma ni funciones en el camino. Compatible con la mayoría de los modelos, es la combinación perfecta de analógico y digital para usuarios habituales del sistema V. Cámaras compatibles: Todas las cámaras del sistema V de Hasselblad fabricadas desde 1957 (*cf.* Hasselblad, *web*).

Por otro lado es posible que con el tiempo se desarrollen sensores de este tipo de gran versatilidad que además de la adaptación al cuerpo de una cámara puedan presentar otro tipo de funciones, como por ejemplo, operar en el registro de imágenes por contacto a escala 1:1, una suerte de escáner que permitiera la captura de la imagen de las superficies, como si de un *rayogramas* digital se tratara. Lo cierto es que ya existen escáneres de mano con esta idea para el escaneo de documentos aunque su calidad las limita sólo a esta tarea.

⁴³ En las cámaras tradicionales se suele indicar con el símbolo ϕ el lugar donde se halla el plano focal de dicha cámara, lo que facilitaría la disposición del respaldo.

⁴⁴ Precio sólo del respaldo, sin la cámara, objetivo, etc.

En relación con el desarrollo de la máquina y el utillaje, podemos apuntar que los diseñadores de maquinaria fotográfica tienden a preservar determinados rasgos de la identidad de la cámara tradicional, además de los lógicos rasgos de identidad de marca. Después de 200 años, hay ciertos elementos que más que ser operativos del propio sistema, parecen obedecer más a criterios comerciales, de marketing, es decir a gustos o intereses globales. Un interés en la conservación de ciertos rasgos identitarios físicos y mecánicos como ocurre con la cámara réflex que preserva su formato rectangular similar al de las primeras cámaras ligeras de mediados de los años 20 del s XX; aún conserva el pentaprisma para realizar la inversión con respecto al eje vertical y el espejo a 45° para proyectar la imagen del objetivo hacia el visor e invertir así la imagen y voltearla con respecto al eje horizontal. El disparador, la posición de sujeción de la cámara y de manejo de controles de los mecanismos de obturación, foco y diafragma, etc. guarda muchas analogías con las primeras cámaras ligeras Leica.

En un futuro próximo es probable que se asuman ciertos cambios dado que las nuevas cámaras réflex son también ahora cámaras de vídeoHD, con calidad prácticamente cinematográfica, siendo frecuente que en la actualidad sean ya empleadas en rodajes de cine y publicidad de producciones de moderado presupuesto. Lo lógico es que pronto estos nuevos usos de las cámara reflex vayan determinando las nuevas formas de las cámaras fotográficas tanto para la captura de imágenes fijas como para el registro de la imagen en movimiento. Lo cierto es que los accesorios de los que se provee a la cámara reflex digital para adaptarse al registro del vídeocambian su aspecto exterior de forma radical y lo hacen de manera compleja (Figura 83). Lo natural es que se encuentren formas de adaptación mas simples ante la naturaleza híbrida de la nueva cámara que simplifique, abarate y torne más operativa la transformación de la captura de la imagen fija al vídeo.



Figura. 83. Cámara fotográfica réflex digital con diferente utillaje para operar con vídeo.

Es pues lógico que los aparatos y los soportes se desarrollen hacia formas más sencillas, operativas, económicas, estables y duraderas. En un momento dado, el daguerrotipo, aunque perduró durante largo tiempo, dio paso a otros soportes ya que su imagen no era de fácil visionado.

Como expusimos en el capítulo precedente, al hacer alusión a las consecuencias operativas y prácticas del sistema, cuando se inicia la fiebre de patentes de procesos en la década de los 40 del siglo XIX existe una relación directa entre la cuestión puramente económica y comercial de la explotación del sistema y los usos sociales, los desarrollos de lo tecnológico, las estéticas y géneros, etc que se producen en la práctica de la fotografía. Este hecho se perpetúa y vemos cómo se producen movimientos especulativos en cuanto a los tipos y tamaños de los sensores. Una especulación análoga se produjo con la conversión del mundo analógico al mundo digital, algo palpable en la forma en que la cámara réflex analógica se metamorfoseó en su homóloga digital de una forma un tanto, especulativa y engañosa⁴⁵.

Desde que en 1913 Oskar Barnack ideara el primer prototipo de cámara ligera, la *Ur-Leica* que empleaba película cinematográfica de 35 mm. Esta nueva generación de cámaras empleaban rollos de película de 35 mm que permitían exponer imágenes negativas de 24 x 36 mm. lo que se dio a llamar el formato de paso universal o película de 35 mm. Desde la comercialización de la Leica I en el año 1925 hasta la aparición de la fotografía digital, el paso universal fue el formato más empleado por profesionales y amateurs. Las formas primitivas de las primeras cámaras ligeras Leica son rescatadas en las actuales, y también de pequeño formato, compactas digitales, dando a las máquinas un apreciado espíritu retro. (Figura 84 y 85).



Figura 84. Prototipo de cámara Leica, 1923.



Figura 85. Cámara Leica X1 digital contemporánea, 2010.

En 1996 las grandes marcas de cámara fotográficas, (Nikon, Canon, Kodak, Fujifilm, Minolta) presentan el nuevo formato APS (Advanced Photo System). Sorprendentemente se llega a un consenso entre las marcas para sacar al mercado un formato que finalmente tiene una pobre acogida por parte del público, por su significativa merma en la calidad de la

⁴⁵ Hablaremos de como la industria aprovecha el cambio de sistema analógico al digital para obtener el máximo rédito económico con varias estrategias, fundamentalmente con la cuestión del tamaño de la superficie de captación de la imagen.

imagen y por su aportación tecnológica más que cuestionable, y este formato no llega a sobrevivir ni tan sólo una década.

El formato APS tenía un tamaño de chasis levemente más reducido que el paso universal pero con un formato de la imagen negativa significativamente más pequeño (16,7 x 30,2 mm., aproximadamente un 20% más pequeño que el 35 mm.). Esto permitía reducir muy ligeramente el chasis lo que según los fabricantes permitía poder diseñar cámaras un poco más pequeñas que las que se construían hasta el momento, aunque lo cierto es que en la misma época estas cámaras convivían paralelamente en el mercado con cámaras mini-compactas para chasis de 35 mm. como la *Olympus mju-II*, (1997).

La portabilidad de las cámaras compactas de finales del siglo XX y comienzos del XXI fue en cierta medida parte del germen que deribó en la cultura contemporánea de lo portátil que lleva a la fotografía hacia la cultura del *smartphone*.

La portabilidad que promulgaba Leica es llevada al extremo con este tipo de cámaras ultracompactas, muy luminosas para su bajo coste. Esta cámara permitía⁴⁶ el uso de películas de hasta 3200 ISO lo que la hacía de una versatilidad incomparable para la fotografía de calle y cotidiana.

Por otro lado, si bien es cierto que el tamaño y el peso de la cámara son fundamentales para la fotografía amateur que crece exponencialmente con el cambio de milenio, esto no justifica la merma del tamaño del formato de la imagen negativa sobre la película del APS.

Quizá sea especular demasiado pero parece que más que para introducir este absurdo formato en el mercado el consenso logrado entre las marcas pretendía prepararnos para el

⁴⁶ En el año 1983, Kodak desarrolla un sistema de código de barras que permite leer la información de ISO, número de exposiciones y latitud del carrete que se carga en la cámara, así ajusta automáticamente el resto de valores para la correcta exposición. Digo que permitía cargar este tipo de sensibilidades, porque 3200 era el límite que admitía esta cámara. Este sistema es “puenteable” con unas pegatinas diseñadas para tal efecto o simplemente con papel de aluminio y cinta adhesiva. Esta artimaña nos permitiría forzar la película de una determinada sensibilidad nominal a una sensibilidad mayor. El proceso de forzado consiste en la exposición una película de una sensibilidad nominal determinada a una sensibilidad superior (por ej. si tomamos una película de 400 ISO y la cargamos en nuestra cámara ajustando en el dial de sensibilidades 800 ISO en lugar de 400). Lo que a priori es una subexposición del negativo se compensa en el laboratorio con un sobrerrevelado. Esta técnica muy común en el ámbito profesional y amateur avanzado de finales del siglo XX evidencia de forma notable el grano de plata que compone la imagen.

inminente cambio hacia la fotografía digital. Pierre Bordieu reflexiona sobre el papel de la cámara fotográfica como objeto y como elemento identitario de un cierto estatus de posición en la sociedad contemporánea:

La explicación psicológica, a partir de las “motivaciones”, encuentra su mejor argumento en el hecho de que la posesión de la cámara fotográfica está muy ligada a los ingresos, lo que parece autorizar a que se la considere como un bien mueble comparable al automóvil o el televisor, y a que sólo se vea en la posesión de tal bien un indicio del nivel de vida (Bordieu, 2003, p. 51).

Efectivamente el precio y la gama de la cámara es un valor muy considerado por profesionales y amateurs dado que además de una mayor resolución, las cámaras de gamas más altas presentan un mayor grado de prestaciones. Sin embargo más allá de las opciones más o menos sofisticadas que las cámaras nos ofrezcan, lo realmente importante en la cámara contemporánea es su sensor.

Con el cambio de milenio, y con el cambio de los sistemas analógicos a los digitales se produjo un pequeño engaño, pese a lo que podría parecer, las nuevas cámaras digitales disponían de un sensor de significativo menor tamaño que el negativo de paso universal tradicional (24 x 36 mm.) Nos referimos a la cuestión de la relación de tamaño entre el negativo de paso universal y los sensor DX de formato tipo APS, de mucho menor tamaño y que son la gran mayoría de las cámaras del mercado con respecto al sector profesional. Evidentemente la reducción del tamaño del sensor produce como consecuencia la merma de la resolución y calidad de la imagen y no sólo eso sino que al estar condicionada la focal de los objetivos a la diagonal del sensor o película, el nuevo operador de cámara DX constata que otras ópticas que empleaba en el pasado y ven alterada su distancia focal al ser montadas en cuerpos DX⁴⁷.

Desafortunadamente el eslogan de Barnack “Negativos pequeños, grandes fotografías” no se puede extrapolar a la aparición del formato APS digital frente al full-frame, generalmente presente en las cámaras profesionales. Consideramos que la tendencia será a medio plazo al desarrollo de sensores de tipo full frame no sólo en cámaras de tipo réflex sino también en

⁴⁷ Generalmente el factor de conversión para el cálculo de la nueva focal que adoptaría una óptica de formato completo sobre un sensor pequeño formado suele ser de 1,5 o 1,6, dependiendo del tamaño claro está.

las cámara compactas, cosa que ya está sucediendo aunque por el momento con un elevado precio.

Hemos visto a lo largo de esta primera parte de la investigación que algunos de los primeros soportes fotográficos no se basaban en la reducción de la plata metálica de la imagen latente (cosa que se consiguió con la aparición del revelador al ácido gálico propuesto por Talbot), sino que la aparición de la imagen, la creación de la plata metálica se produce por la pura acción del sol fruto de una exposición muy prolongada de las emulsiones.

Hemos tratado otros procesos basados en los dicromatos con base de gelatina o goma arábica que se fundaban en la propiedad de la insolubilidad de estos compuestos una vez eran expuestos al sol, proceso que generaba una imagen visible incluso antes del aclarado de la emulsión no expuesta y soluble. Parece que transcurrió bastante tiempo hasta que se desarrolló un sistema fotosensible que se haga visible en el momento. Es en 1947 cuando Edwin Herbert Land desarrolla su sistema de fotografía instantánea (Figuras, 86 y 87). El proceso se produce en el momento de la captura gracias a que el sistema químico encargado del procesado se encuentran en el propio soporte que es a la vez negativo y positivo, aunque lo que se hace visible como imagen es la imagen positiva. Tras la exposición, el soporte expuesto pasa por unos rodillos los cuales hacen eclosionar las cápsulas donde se hayan los reactivos y a la vez lo distribuyen de manera homogénea por la imagen. En apenas un minuto la imagen se hace totalmente visible.

A mediados de los años 20 Anatol Marco Josepho desarrolla en E.E.U.U. una cabina que permite al usuario realizarse un retrato sin necesidad de un operador, esta idea ya se había experimentado en el siglo XIX sin mucho éxito. Este invento explotado en Francia por la



Figura 86. H. Land, E. (1947). Inventor de la fotografía instantánea y fundador de Polaroid Corp.

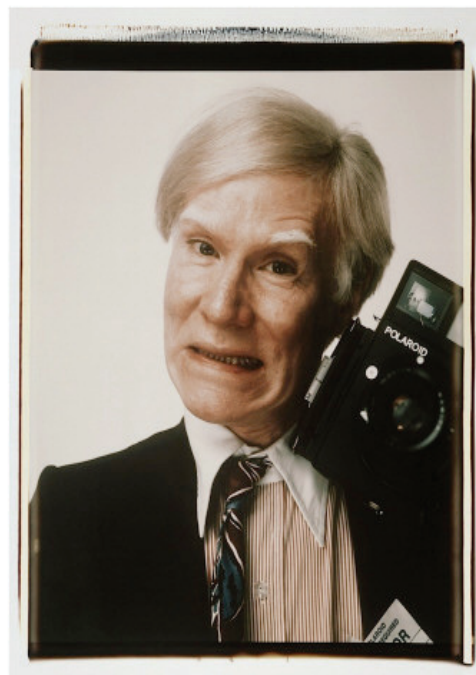


Figura 87. Warhol, A. (1979). Autorretrato con cámara Polaroid.

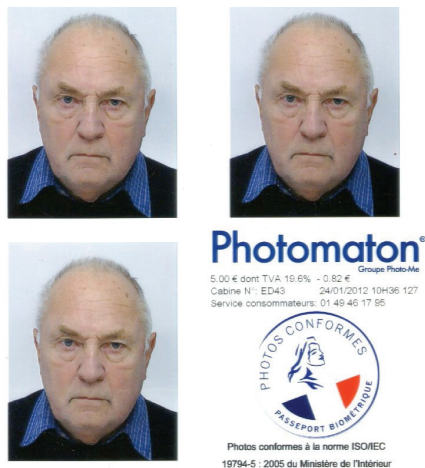


Figura 88. Fotografías de Photomaton.



Figura 89. Ruff, T. (1986-1991). Retratos.

empresa Photomaton a finales de los años 20 se extendió por toda Europa y se ha mantenido operativo hasta nuestros días (Figura 88). El fotomatón aunque tiene un fin eminentemente práctico, se encuentra en una encrucijada entre lo tecnológico, lo comercial, lo canónico de lo documental y lo conceptual. La imagen de fotomatón se encuentra entre la *carte de visite* de Disderi (1854), que como recordaremos registra varios retratos en la misma placa, los procesos de fotografía instantánea de Polaroid (1947), que como el fotomatón generan la imagen casi de manera instantánea y por otro lado se trata de un retrato canónico para lo documental, recordando en cierta forma a las premisas de los retratos policiales de Alphonse Bertillon (1884) y que de alguna manera determinó lo que supone aun hoy en día la imagen canónica del documento de identidad. Finalmente podemos decir que del acto fotográfico *photomaniano* también trasluce la moda *selfie* (Figuras 90 y 91) contemporánea o al menos la sensación de intimidad en el momento del acto que va a generar de forma inminente una imagen de proyección pública institucional y permanente. Estos utilitarios productos

en ocasiones resultan ser eslabones de procesos sociales y conceptuales profundos por lo que no debemos subestimar las tecnologías vinculadas a la vida cotidiana en nuestros análisis académicos. Podemos decir que incluso en la estética pudiera resultar una referencia para fotógrafos contemporáneos como Thomas Ruff (Figura 89).



Figura 90. DeGeneres, E. (2014). Autorretrato (selfie) de la presentadora Ellen DeGeneres junto con otros actores realizado en la gala de los Oscar 2014.



Figura 91. Thorning-Schmidt, H. (2014). David Cameron, Helle Thorning-Schmidt, Barack y Michelle Obama

Como tratamos en esta primera parte del estudio, en el contexto del retrato, haciendo alusión a las poses por catálogo o estereotipadas que se adoptaban en el siglo XIX en las galerías de retrato, podemos constatar que esta estandarización de la forma y de la actitud ante este género se sigue produciendo y continúan surgiendo nuevas poses y actitudes ante la cámara que se adoptan y en un cortísimo espacio de tiempo se normalizan en forma de nuevos estereotipos en la práctica del retrato y del autorretrato. El contexto moderno ligado al autoretrato, el llamado *selfie*⁴⁸, nos permite constatar el nivel de asimilación y apropiación que el amateur lleva a cabo de un género que ha estado casi exclusivamente ligado a la práctica de la pintura, del arte y de la fotografía profesional en general. La consecuencia de este hecho se deriva de tres vertientes: por un lado de la autonomía y del automatismo total de las cámaras de los *smartphones* han propiciado en los últimos tiempos, en segundo lugar por la dependencia mediática e icónica que el hombre moderno se ha ido forjado con la normalización de las redes sociales, en las que en ocasiones, se publican hasta los detalles más nimios de la vida cotidiana y en tercer lugar la naturaleza egocéntrica y la necesidad de celebridad del “hombre de las redes”, que le hace buscar en este tipo de imágenes-acciones la notoriedad y reconocimiento, que el autor recibe a través de las redes sociales mediante comentarios o accionando el famoso like de Facebook.

En cierta forma la obsesión por la imagen propia y ajena desatada con la aparición de la *carte de visite* llega a un estadio paradigmático de la imagen propia y ajena con este tipo de respuestas sociales ante el fenómeno del autorretrato. ¿Cuáles serán los derroteros inmediatos que nos esperan en este sentido? Quizá el más inminente sea llevar el punto de vista subjetivo al extremo. Google sacaba a la venta en EEUU en abril de 2014 sus llamadas *Google Glass* (Figura 92). Las gafas disponen de una cámara fotográfica incorporada lo que nos llevará a nuevas formas de registro y nuevas actitudes, usos y relaciones sociales a través de la imagen fotográfica.

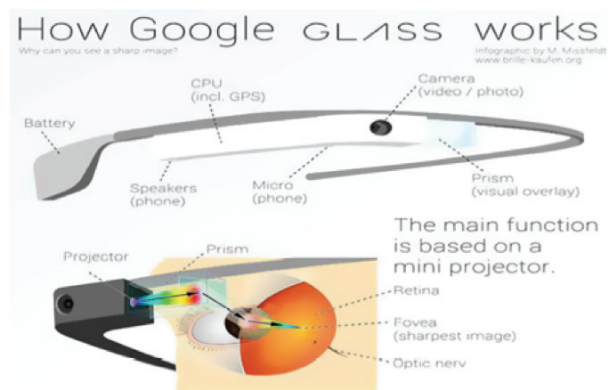


Figura 92. Google Glass. Gafas interactivas. Abril de 2014.

⁴⁸ Definición de Selfie en el Diccionario Oxford: Selfie noun, informal (also selfy; plural selfies) a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website. Oxford Dictionarie.

Por otro lado hemos podido constatar a lo largo de la investigación la importancia que la materialidad de la fotografía ha tenido a lo largo de la historia, desde la propia naturaleza argéntica del daguerrotipo, los virados al oro que se practicaban a las copias a los tirajes a la platinotipia y metales nobles del pictorialismo, etc. Esta materialidad ha sido al mismo tiempo un incómodo inconveniente a consecuencia de la inestabilidad de los materiales, la debilidad y lo efímero de los soportes, y se instaba a los investigadores a través de la promoción de premios y concursos como el *petit prix* al desarrollo de nuevos procesos de donde salieran por ejemplo la técnica al carbón, proceso más estable que los tirajes a la albúmina habituales a mediados del siglo XIX, como hemos visto. Este problema persiste en el siglo XX y los soportes RC⁴⁹ soportes sintéticos que evitan que los restos de químicos del procesado queden embebidos en las fibras del papel traen otro tipo de inconvenientes ya que al ser materiales plásticos amarillean con el paso del tiempo y no garantizan una estabilidad más allá de 20 años. Por supuesto si el lavado y el fijado de los materiales no es el adecuado, la imagen iniciará los procesos de sulfuración que implican su destrucción mucho tiempo antes. En la actualidad se presentan las estampas sobre papeles celulósicos mucho más estables impreso con tintas minerales que dan garantía de estabilidad como es el caso del sello *Digigraphie* creado por Epson para garantizar el tiraje de copias de alta calidad y estabilidad. Parece que en la actualidad como se propusiera en la década de los 50 del siglo XIX se impone la impresión por el depósito de pigmento-materia sobre el soporte en contra de los procesos que generan metales u otras compuestos sintetizados fruto de una reacción.

Resulta también paradójico que, en busca de una perdurabilidad y permanencia de la imagen, la impresión o el copiado de imágenes de forma material esté siendo francamente minoritaria. La pantalla, la web se ha impuesto como soporte común, inconscientes de lo efímero de lo digital. ¿Qué pasaría con el imaginario mundial, personal y mediático soportado en la web en caso de un ciber-ataque global o de la caída del sistema de Internet? ¿Somos conscientes del chantaje al que nos podemos ver sometidos por parte de la industria ante la desaparición de formatos de imagen tales como el jpeg o el RAW?

Quizá la sobre-exposición a la imagen fotográfica a la que hemos sido sometidos en los últimos 50 años tenga que ver con la poca producción de imágenes que termina impresa. Esta

⁴⁹ RC siglas de Resin Coated, papel fotográfico plastificado que recubre por ambas partes la superficie del soporte-papel. Tiene la ventaja de que, al ser encapsulado por plástico, el papel queda más protegido de los agentes químicos empleados en el procesado y por tanto requiere de mucho menor tiempo de lavado que el papel baritado (en torno a 5 min.) El inconveniente es que como plástico, es menos estable que la barita y con el tiempo tiende a amarillear. Es un papel menos rico en haluros de plata que el papel baritado.

desmaterialización de la imagen y su estricta producción numérica, descarga un poco el contaminado espacio físico, no privándonos al mismo tiempo de ejercer nuestra ya acostumbrada producción bulímica. El acto de conocer, ligado al sentido de la vista, pasa ahora por el filtro de la cámara y la imagen fotográfica. La captura y publicación sirve de justificación, atestigua nuestra presencia y nuestro punto de vista se transforma en un alter ego.

Es relevante destacar que con la aparición de los sistemas digitales se produjo una emancipación del usuario frente al laboratorio, ya no sólo en relación a la autonomía técnica ganada (antes dependíamos del técnico para matizar de forma positiva las cuestiones formales propias del revelado y el tiraje) sino que ya no nos vemos sometidos al juicio, la supervisión, la revisión de nuestras imágenes por parte de un desconocido.

Aunque se intentara ignorar u obviar la humanidad del técnico de laboratorio bajo el escudo de la profesionalidad, lo cierto es que estos profesionales recibían tradicionalmente la confianza de un confesor religioso, un psicólogo o un médico. Nuestra intimidad se veía seriamente en entredicho frente a la mirada del técnico de laboratorio, que pese a tratarse de una profesión muy específica y minoritaria, y establecer con el gremio una relación extremadamente puntual, no dejaba de producir una cierta sensación de desasosiego.

También la aparición de los *minilab*, grandes máquinas que procesan película y realizan las copias positivas en un mismo gran módulo cerrado, gracias a su automatismo, producen la sensación de ausencia de contacto visual entre el técnico y nuestro material. En cualquier caso, también puede decirse que esta situación de exposición pública de lo privado pudo ser el germen de una paulatina pérdida de pudor de la imagen propia que llevaría al *súmmum* con la implantación de las redes sociales.

Un buen ejemplo de ello es la película norteamericana *Retratos de una obsesión (One Hour Photo)*, (Mark Romanek, 2002) en la que Robin Williams aparece en el papel de un técnico de laboratorio de un establecimiento de revelado en 1 hora de unos grandes almacenes del extrarradio de Los Ángeles. Se trata de un individuo anodino, sin vida fuera del trabajo, aficionado desde hace años a apropiarse y coleccionar obsesivamente las fotografías de una familia, cliente del establecimiento.

Con la autonomía técnica nos vemos con la confianza para producir imágenes de lo más íntimo, imágenes de nuestras relaciones personales y familiares, desnudos, imágenes

explicitas de sexo, fotografías sobre intereses particulares que pueden resultar embarazosas en un contexto público, etc. Por primera vez desde la aparición del sistema Kodak para amateurs de procesado de material, la fotografía se puede convertir para los fotógrafos aficionados en un acto íntimo, sin la inevitable mirada de terceros.

Quizá esta circunstancia haya causado en la sociedad una especie de efecto rebote, fundamentalmente para los nativos de este entorno. Se evidencia en la actualidad cierta ausencia de pudor, que lleva quizá a una exposición excesiva de lo íntimo en el contexto de lo público llegando incluso a generar por la publicación de imágenes del ámbito privado en redes sociales, como Facebook, etc.

Ahora antes que leer, escribir o anotar un texto lo fotografiamos. La trepidante dinámica urbana a la que nos hemos acostumbrado a establecer en nuestras relaciones con el medio físico no nos permite pararnos a leer o a entender. La cámara de nuestro *smartphone* se convierte en nuestra herramienta mnemotécnica y cognitiva.

El acto de fotografiar se ha convertido en una forma de consumo automática, inmediata y en ocasiones irracional fruto de la inercia cotidiana. Nos fiamos de un registro fotográfico que analizaremos e interpretaremos cuando el momento sea propicio. Puede resultar paradójico si se tratase del desgaste de la imagen en los tiempos de la superproducción visual.

4.1.3.9 La nueva pragmática

Hemos tratado los aspectos relativos al desarrollo histórico del sistema, el cómo aparece la imagen negativa y cómo esta se asienta desbancando a la copia única que producía la daguerrotipia. En la actualidad los sistemas fotográficos definen en nuestras pantallas un positivo directo clónico⁵⁰. El proceso de inversión queda integrado en la captura automática, no necesitamos realizar el paso de positivado del negativo. La desaparición de este estadio de positivado genera ciertas controversias y olvido en la actualidad, dado que en este paso, que se llevaba a cabo en el laboratorio, a oscuras, casi de forma oculta, quizá clandestina, de la mano del experto-fotógrafo-alquimista, eran integrados muchos de los protocolos de interpretación de la imagen. El operador ya no piensa en negativo y en cómo intervenir en este estadio del proceso. El proceso de inversión que se producía en el laboratorio, estatus del acto fotográfico,

⁵⁰ La imagen que se proyecta en el sensor es negativa pero en el sistema de paso de lo óptico a lo numérico se invierte la imagen.

creativo e intelectual, al mismo nivel que la propia captura, se produce ahora directamente sobre el positivo, lo que convierte, a los ojos del nuevo fotógrafo, este estadio natural del proceso sistemático en un artificio de manipulación con posibles intenciones maléficas e ilícitas: el positivado, la interpretación del archivo capturado se convierte para el neófito en un mecanismo obviado. Quizá una de las consecuencias de obviar y no tener en cuenta esta parte del proceso, considerándolo como algo automático, es la aparición de la fotografía instantánea surgida a mediados del siglo XX a la que haremos alusión a lo largo del texto.

Este punto de vista peyorativo del proceso de laboratorio o de edición no es sólo un discurso de los neófitos ajenos al medio profesional. No obstante Dominique Baqué en el prólogo de su libro (2003) escribe:

Extrañará la ausencia de una reflexión sobre el paso de lo analógico a lo numérico, si bien un número creciente de artistas reelaboran sus imágenes con el ordenador. Esto es debido a que la autora, más allá de su relativa competencia sobre este punto, confiesa su escepticismo frente al entusiasmo que suscita hoy en día el arte tecnológico. Este podría ser el tema de otro ensayo (p. 9).

Lo cierto es que antes de que la fotografía digital fuera operativa tal y como hoy la entendemos, como un sistema integral de captura e interpretación, se menospreciaban en cierta forma los nuevos sistemas dado que al no haberse estandarizado la cámara digital (fundamentalmente por su alto coste), sólo se disponía de referencias en torno al funcionamiento del ordenador y de los periféricos de registro tales como el escaner. Se interpretaba por tanto que el ordenador operaría como una herramienta al servicio de los sistemas de representación tradicionales, una especie de traducción de la imagen analógica en digital.

Al margen de que el desarrollo técnico del proceso evidenció cambios significativos en las formas y en las posibilidades de registro de los diferentes objetivos, gracias a la cada vez más rápida sensibilidad de los materiales, mejor calidad óptica, mecánica, y portabilidad de la cámara y su desvinculación del laboratorio, etc., de manera paulatina, y quizá de forma más evidente con el cambio de siglo (XIX al XX), se hicieron patentes variaciones importantes en cuanto a la concepción del ente fotográfico ya no estrictamente como herramienta de registro de lo real sino como medio de expresión.

La evidencia en este aspecto la escenificaron los fotógrafos *pictorialistas* con imágenes, como se ha dicho, plásticas adulteradas contra lo fotográfico en pro de la integración del

medio en el tejido cultural decimonónico. Pero este enmascaramiento mimético era más un aferrarse a las convenciones comunicativas que a inquirir realmente sobre formas de expresión tal y como las entendemos hoy en día, más ligadas a la intuición y a las indagaciones de la naturaleza de la representación, al modo de los artistas contemporáneos. El acto fotográfico en aquella época se convertía, por tanto, en un juego muy normativizado por la restricción de lo objetivo o lo referencial que podían reflejar los ropajes, mobiliario urbano u otros aspectos capaces de servir como significantes de un tiempo demasiado preciso para la atemporalidad que promulgaban estos primeros fotógrafos impresionistas.

El fin de la Primera Guerra Mundial ocasiona, con el optimismo de la posguerra, que estos planteamientos excesivamente rígidos y artificiosos para la práctica de la fotografía, comenzaran a resultar anacrónicos. Por otro lado el sistema ya era completamente operativo y permitía la obturación a altas velocidades lo que implicaba congelar el movimiento. Esto sumado al interés cada vez mayor por registrar la espontaneidad, el gesto y la expresión corporal, hizo que el rigorismo estereotipado de la fotografía de las postrimerías del siglo XIX fuera derivando en una contenida búsqueda del azar y la espontaneidad bajo las nuevas formas que promulgaban las incipientes estéticas de vanguardias. Los manidos simbolismos y literalidades de los códigos del pasado van mutando hacia un interés por el hallazgo semántico, experimental, fresco y crudo, que proporciona la materia, lo textural y lo formal. El propio cuerpo humano se presenta de manera escultórica *como* “si la carne fuera otro de los materiales de la época, similar al hormigón, el cristal o el acero” (Ewing, 1994, p. 27). El mito y la alegoría dieron paso a la abstracción, al cambio de punto de vista, a la fragmentación y a la geometría.

La mirada del fotógrafo del nuevo siglo, liberada de la catarata pictorialista, comienza, gracias a la también mejora del sistema, a detenerse en valorar las formas y las texturas de su entorno real cotidiano. La mirada (con su recuperada agudeza visual), la percepción del fotógrafo se torna intuitiva y se produce de forma pura. El registro de lo real, casi analítico, en un contexto diáfano de los complejos simbólicos y plásticos del pasado, se convierte en una exaltación estética formalista. La materia toma un papel desconocido hasta entonces, el cuerpo se convierte en carne y la hortaliza en hombre (Figura 93).

Las transgresiones formales iban acompañadas de rupturas conceptuales e incluso morales, así desde el dadaísmo se instauró la radicalidad en algunos discursos plásticos y conceptuales. Hans Bellmer en la década de los 30 del siglo XX experimentó con la

puestas en escena de su *poupée*, indagando en la sexualidad y lo tanático, lo mórbido y lo más oscuro del subconsciente humano. Ello supone la apertura, legitimación y punto de partida para un discurso muy propio de finales del XX. Trabajos ulteriores como los fotomontajes de Pierre Molinier (década de 1950) o las fotografías, muy posteriores, de la década de 1990 de Cindy Sherman (*Untitled #250 Body Politics*, 1992 o *Untitled #305*, 1994) abren las puertas hacia otras derivas de fotógrafos contemporáneos como Witkin o Nebreda que siguen ese rastro de lo tanático.

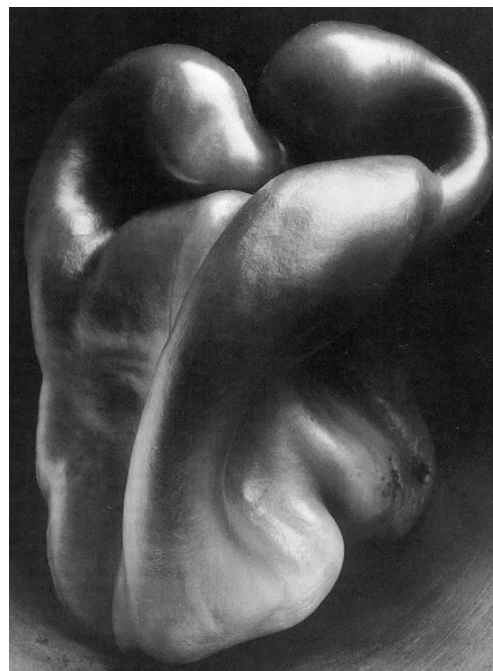


Figura 93. Weston, E. (1930). *Pimiento No. 30*.

El estatismo del estudio, consecuencia de la poca sensibilidad y versatilidad de los materiales y equipos, como ya explicábamos, pronto evolucionó gracias a las cámaras ligeras y a su mejora óptica, permitiendo la producción de fotografías en entornos reducidos y mal iluminados.

La cámara se desvincula del trípode y su pequeño tamaño le permite ubicarse en puntos de vista y angulaciones hasta la fecha desconocidas, gracias a estas nuevas cámaras el fotógrafo pasa desapercibido, haciendo de esta nueva fotografía un registro espontáneo y natural de la realidad. En el nuevo retrato la espontaneidad del gesto, la expresión corporal que humaniza frente al rígido registro decimonónico se convierte en un valor añadido. Esta naturalización frente a lo artificioso de la impronta pictorialista permite establecer la analogía entre la mirada y la imagen fotográfica. En 1928 el alemán Erich Salomon comenzó a utilizar una de las nuevas luminosas cámaras, una Ernemann-Werke con aperturas de f2 que pronto alcanzaría aperturas de hasta f1.5. Tales aperturas permitían al operador fotografiar en interiores pobremente



Figura 94. Salomon, E. (1930) *Aristide Briand señala a Salomon y le interpela: Ah! le voilà ! The king of the indiscreet!*

iluminados con luz eléctrica. Además la cámara disponía de un obturador de plano focal que alcanzaba la milésima de segundo. Había nacido la fotografía instantánea, de máxima proyección en nuestro tiempo.

marco teórico

(segunda parte)

4.2. LA NUEVA FOTOGRAFÍA: DE LA POLAROID A LAS REDES

4.2.1 DE LA POSTMODERNIDAD A NUESTROS DÍAS (ESTUDIO HISTÓRICO)

Hasta este punto hemos tenido ocasión de desarrollar un recorrido histórico desde los primitivos inicios del proceso fotográfico hasta su operatividad sistemática total con la aparición de las primeras cámaras fotográficas ligeras. En este desarrollo hemos incidido en como algunas prácticas han alterado la evolución técnica del sistema y han condicionado las relaciones sociales a través de la mediación de la fotografía. Hemos querido incidir, y lo seguiremos haciendo en esta segunda parte en el papel del usuario amateur como uno de los pilares fundamentales del desarrollo estético y técnico del proceso a lo largo de la historia.

En esta segunda parte de la investigación, seguiremos hilvanando un particular recorrido histórico prosiguiendo cronológicamente con el pasado siglo XX hasta llegar a nuestros días, dónde la fotografía digital ha supuesto uno de los grandes giros técnicos, pragmáticos y estéticos de la historia del sistema. Pondremos en esta parte especialmente el foco en los aspectos determinantes de la configuración y definición del nuevo sistema y reflexionaremos entorno a lo que ha deribado el invento de Niepce.

Hasta la década de los años cincuenta del siglo XX, la fotografía mantuvo siempre un cierto carácter de servicio a la sociedad. Su naturaleza documental e informativa, como vimos en el trabajo de los fotoperiodistas de las décadas de los treinta y cuarenta, siempre estuvo marcada por la implicación y la militancia. Como señala por otro lado Jeffrey los fotógrafos: “Se hallaban siempre dependientes de ideas y fuerzas mayores que ellos mismos” (Jeffrey, 1999, p. 204).

Lo cierto es que incluso en el ámbito del arte dónde parece que el individuo pudiera gozar de una mayor independencia, el artista se hallaba casi siempre sujeto por los avatares de los

movimientos artísticos, de las agrupaciones e incluso de los manifiestos que determinaban y casi dictaban el tutor de desarrollo conceptual y expresivo de cada etapa de vanguardia. A partir de este momento, especialmente en el contexto estadounidense, al margen de seguir trabajando con temas ligados a la naturaleza y a lo social, primaria la idea de la representación del mundo como un gesto fundamentalmente subjetivo.

El modelo representativo de la tradición academicista y revisionista, donde la autoreferencia se produce de manera constante, muta hacia nuevos modelos representativos. La relación de mimesis o de contraste con las expresiones artísticas del pasado se avandona iniciándose por parte de los artistas de finales de siglo XX una suerte de desprendimiento, de nihilismo y distanciamiento, radicalizándose las visiones autónomas, lo individual y empleando la subjetividad como una actitud profiláctica hacia los patrones artísticos del pasado.

Sin duda el fotomontaje constructivista, dadaísta y surrealista supuso un punto de inflexión en la fotografía como expresión artística. Lo que parece emanar de la práctica del fotomontaje en palabras de Dominique Baqué (2003) tiene una función doble por un lado indagar la práctica artística “como experimentación de una estética del fragmento y del choque”, y por otro lado “como la tentativa de hacer intercambiable la fotografía y la pintura” en una anunciada “muerte de la pintura de caballete”. Baqué señala la práctica del fotomontaje como determinante en la

fotografía plástica del siglo XX donde se produce un “deslizamiento del montaje al mestizaje” (pp. 191-197), del montaje fragmentario y la combinación de lenguajes puros: fotografía, dibujo y texto en una dialéctica con tintes revolucionarios y rupturistas de deconstrucción-reconstrucción a la mezcla, hibridación y dilución instrumentalista en la práctica artística de los años 80. Las hibridaciones fotografía-escultura, fotografía-pintura, fotografía-vídeo, fotografía-instalación devienen combinaciones naturales hasta convertirse en lenguajes homogéneos en sí mismos. A su vez, al margen de la praxis constructiva, los fotomontajistas de Vanguardia abren espacios dialécticos hacia lo lúdico (Raoul Hausmann, (Figura 95), lo político, la clase (John Herfield) hacia, en palabras de Baqué, una “retórica de la persuasión”.

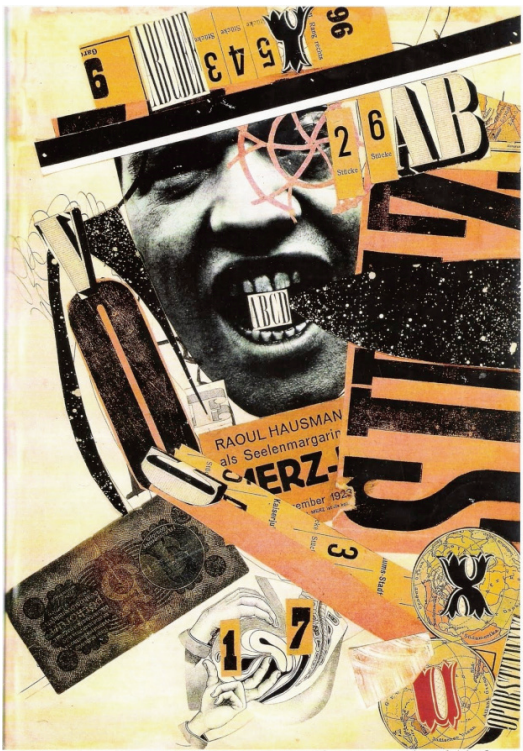


Figura 95. Haussmann, R. (1923). *ABCD, retrato del artista*.

La mezcla de las prácticas, la dilución de los géneros, la desaparición del aura de la obra, “la destitución de la figura del artista-en beneficio de la del montador” (Baqué, 2003, p. 193), la caída de estas estructuras del tejido cultural de lo artístico tradicional producen una crisis que origina la producción de nuevos lenguajes, prácticas y discursos en la búsqueda de lo original. La consecuencia provoca una mixtilínea apropiacionista de estilos, formas, contextos de las expresiones artísticas de finales del siglo XX y condiciona la práctica productiva, no sólo del arte, sino de la comunicación mediática y ciudadana del siglo XXI.

La praxis contemporánea de los entornos multimedia bebe directamente de los planteamientos de hibridación de lo fotográfico con otras formas plásticas y lenguajes que proporcionó el fotomontaje y que implican la introducción de elementos extra-fotográficos que permiten dotar de carga semántica a lo que hasta el momento se interpretaba en el medio fotográfico puro como un reflejo de lo real y por debajo de la significación (Baqué, 2003, p. 192).

Las función documental de la fotografía del primer tercio de siglo XX que inició Walker Evans, y su práctica bajo el prisma de una visión subjetiva condicionada por una intuición artística, determinó y legitimó en cierta manera muchas de las estéticas y actitudes de la fotografía contemporánea, donde esta práctica próxima al reportaje o documentalismo subjetivo, a veces incluso autobiográfico, diluiría la barrera de los géneros que de otra forma etiquetarían a muchos fotógrafos entre la práctica artística o profesional.

Por otro lado los lenguajes que se habían ido constituyendo para la interacción con el público de las revistas ilustradas del segundo cuarto del siglo XX comienzan a resultar anacrónicos en el nuevo contexto de la subjetividad, y los códigos de esta fotografía empiezan como en la propia urbe a derivar en la búsqueda de expresiones minoritarias, jergas icónicas diferenciadoras. Ian Jeffrey apunta en torno a la cuestión de la decodificación de las nuevas imágenes:

(...) la fotografía vanguardista se mostró más interesada que nunca por los misterios y los matices de la percepción personal. Hasta entonces la fotografía utilizaba un lenguaje que se suponía común y comprensible, el lenguaje del que se sirvieron, por ejemplo, Capa y Seymour para dirigirse a su público. En los años sesenta y setenta, este lenguaje común solo se utilizaba de forma paródica. La confianza en símbolos colectivos y en destinos comunes se había desvanecido. El nuevo lenguaje de la fotografía iba a ser personal, desconcertante y en ocasiones críptico (Jeffrey, 1999, p. 206).

Newhall (2002) cuando describe lo que en su texto denomina nuevas direcciones focalizando la atención sobre la idea de la autoexpresión y los discursos más abiertos, abandonando las concreciones y literalidades de los códigos de las revistas ilustradas:

Aunque se han producido pocos cambios en los métodos de trabajo del fotógrafo creativo, se han producido otros importantes en la actitud que se tiene frente a la fotografía como forma artística. Para algunos, la cámara es un medio de autoexpresión, con lo que se descarga sobre el observador la responsabilidad de interpretar el sentido deseado pero oculto de una foto. Para otros, los principios de la fotografía directa, que se basan en las limitaciones técnicas del proceso, resultan restrictivas e intolerables (Newhall, 2002, p. 281).

Fotógrafos como Lee Freieglander, Dian Arbus, o posteriores como Nan Goldin (Figura 85) o Martin Parr, artistas herederos de la fotografía subjetiva de Robert Franck, y con cierto parentesco con los fotógrafos de interés humano del segundo cuarto de siglo XX, comienzan a definir esta concepción del fotógrafo como individuo. Parr mantiene ciertos rasgos de esta fotografía y retoma la cuestión identitaria de lo local y nacional pero a través del prisma de su mirada lúdica, irónica y socarrona.

Otro fotógrafo de esta nueva mirada subjetiva es el norteamericano William Klein. Klein indaga como si de un experimentalista de laboratorio surrealista se tratara en la realidad de la metrópoli neoyorkina. El fragmento, el desenfoque las grandes masas fuera de foco, invadiendo las distancias mínimas de enfoque como si los personajes quisiesen apoyar su rostro sobre la película, como si de un rayograma se tratase. Imágenes de altos contrastes con un grano muy visible, muy innovador en lo formal pero cuyo contexto es la calle a diferencia del experimentalismo surrealista más encerrado en el laboratorio. Son bien conocidas las planchas de contacto de Klein señaladas con un lápiz graso rojo como demostrando que pese a estos acercamientos de impacto a la realidad, el operador tiene el control y decide las imágenes de su proceso, no tiene nada que ocultar, muestra en cierta forma su metodología y el camino a sus elecciones. En este sentido Klein conectó con los artistas pop de la década de los 50 y 60 buscando un lenguaje práctico y directo, una plástica casi plana, casi gráfica, y apuntando en la configuración de un imaginario popular.

En 1945 Weegee (Figura 96) publica su *Naked City*. Weegee fotógrafo profesional y personaje arbusiano sirve de bisagra entre la noche surrealista, el pragmatismo subjetivista del registro de

la realidad documental y la atracción hacia la realidad fronteriza. Sin duda referente influyente en lo formal, actitudinal y conceptual.

Un avance clave para la fotografía de este género que muchas veces se desarrolla en la nocturnidad, fue el desarrollo de la luz artificial. El destello de magnesio que se había empleado desde finales del XIX era un engorroso sistema por el peligro, el humo y ruido que generaba al ser detonado y, como

ocurriera en tiempos de Solomon, eran motivos suficientes para prohibir el acceso de los fotógrafos a un interior. En 1925, Paul Vierkötten consigue contener la mezcla en el interior de una bombilla y detonar el químico a través de una descarga eléctrica. En 1929 se introduce en la bombilla una hoja de aluminio, en Alemania se llamó Vacu-Blitz, en Inglaterra Sashalite y en estados Unidos como The Photoflash Lamp, primero se dejaba el obturador de la cámara abierto para después activar el flash, luego se estableció un sistema de sincronización entre el obturador y el disparo del flash. La lámpara del flash, para comodidad del fotorreportero se fijaba al cuerpo de la cámara para disponer todo en un mismo conjunto. Las iluminaciones de flash eran duras, artificiales provocaban iluminaciones planas, contrastadas dónde los elementos y los personajes quedaban flotando en el plano y negro ambiente del fondo. Pronto se desarrollaría el “sinchroflash múltiple” un sistema por el cual se pueden separar y emplear varias lámparas de flash con el fin de elaborar un esquema de iluminación más controlado, similar al que se emplea en la fotografía de estudio utilizado por fotógrafas como Margaret Bourke-White o por Barbara Morgan entre muchos otros. La fotografía de estudio tiene ya en ese momento, como hemos visto a lo largo de la investigación, un bagaje considerable fruto de la experiencia del *atelier* de retrato decimonónico. Este sistema tiene como novedad su mayor portabilidad y en cierta forma su simplificación en su manejo.

La plástica del flash frontal de cámara se emplea en la actualidad como un recurso discursivo, incluso en el contexto de la fotografía de estudio, recordando a los retratos y autorretratos realizados con primeros ensayos con luz artificial a finales de 1850. (Nadar, *Autoportrait à la lumière électrique*, vers 1859-1860).



Figura 96. Weegee (Arthur Fellig). (ca. 1948). *Hopper's Topper*, Hedda Hopper, Hollywood.

Con el análisis histórico vemos como, pese a la subjetividad y el relativo aislamiento de determinados operadores, las analogías y conexiones van forjando un gran puzzle, como una gran red neuronal de iconografías, que con la distancia y la visión conjunta, nos permite intuir el porqué del devenir y la aparente aparición espontánea de las diferentes formas de representar. En este aspecto, aparecen fotógrafos que se presentan (o presentamos) como eslabones que justifican nuestra lógica de analogías, influencias y contrastes, y que en definitiva, forman parte de un imaginario universal que todos en cierta medida deberíamos cultivar como productores inexcusables que somos en el presente.

Por seguir con nuestro recorrido histórico hacia la contemporaneidad, no se puede dejar de citar a Lisette Model. En particular, además de los retratos de sus personajes que pudieran dialogar en cierta sintonía con los de Weegee o los de Arbus, nos gustaría señalar su serie *Reflection* (Figura 97) (1939-1945) que conecta de forma natural con las imágenes de dobles exposiciones surrealistas (sin serlo), también, por qué no, de una forma más fría y subjetiva con los reflejos de Lee Freidlander y en particular, quizá de forma inconsciente, con los escaparates de comercios de Atget y con la propia plástica urbana de Klein y a un *pop art* primitivo.

Un eslabón conector con varias de las cuestiones relevantes que estamos tratando con esta investigación es la vida y obra del fotógrafo norteamericano Stephen Shore (Figura 98). Shore, fotógrafo autodidacta desde tempranísima edad: a los seis años tuvo contacto con el laboratorio fotográfico positivando negativos de la familia y a los 9 tenía su propia cámara de 35 mm con la que realizaba fotografías en color. Un año después conoció el trabajo de



Figura 97. Model, L. c. (1939-1945)
Reflection, New York.



Figura 98. Shore, S. (21 de Junio de 1975). *Coronado Street*.
Los Angeles, California.

Walker Evans el cual impresionó profundamente al joven Shore. Como detalla en su propio currículum Edward Steichen compra tres fotografías para el MOMA en 1962. Fue asiduo de la Factory de Andy Warhol pero pronto abandonó este ambiente (sólo tenía 17 años) para emprender una serie de viajes por los Estados Unidos con su cámara Roley de 35 mm. Fotografía en color cuanto se encuentra, imágenes banales que van de platos de comida a parkings, habitaciones de hotel o cuartos de baño. El color en aquella época no era considerado como un elemento propio de la fotografía artística sino más bien algo propio de la publicidad y la fotografía de consumo, pese a ello Shore se aprovecha de esta vanalidad formal como parte de su discurso y con ello legitima a partir de entonces la práctica del color en el contexto de la fotografía como expresión artística. En 1972 abandona el formato 35 mm. para continuar su trabajo en gran formato (primero 4 x 5 pulgadas y posteriormente 8 x 10 pulgadas) quizá como una manera de legitimar el fronterizo trabajo que estaba desarrollando o como una forma de alcanzar una mayor grado de objetividad en la representación (*c.f.* Shore, web). Nos interesa de este fotógrafo, eslabón relevante como decíamos, no sólo para establecer el puente histórico hacia la contemporaneidad, sino también como referente amalgamador en algunas de las tesis manejadas en nuestra investigación por varias cuestiones.

Primero se trata de un fotógrafo autodidacta, por tanto podríamos decir que en una primera fase de su desarrollo es un fotógrafo amateur que gracias a la influencia del conocimiento de un imaginario cultural, como es el hecho de que la obra de Walker Evans le halla influido a tan temprana edad, activa una serie de decisiones absolutamente originales para su contexto contemporáneo como es la elección del tema. Shore trabaja objetos que se consideraban banales, siendo entonces una cuestión original en su contexto, elige el color frente al blanco y negro y práctica la fotografía de gran formato. Su trabajo conecta con aspectos de registro documental del pasado, como podrían ser las series sobre arquitectura desarrolladas por Walker Evans o Paul Strand, entre otros, pero también se imbrica con el presente y futuro más inmediato como es el trabajo de la escuela de Dusseldorf alemana. Sus imágenes planos frontales de estructuras industriales son de factura técnica (tomadas con cámaras de gran formato) y de estética fría, distante y objetiva. Esta intuición del estudio casi antropológico-documental de los objetos de consumo más comunes, usando además el color, guarda por consecuencia también una muy estrecha relación la obra del británico Martin Parr o con los autodocumentos de Nan Goldin por poner algún ejemplo. “A sujeto banal, tratamiento exageradamente refinado”. Como decía las imágenes son positivadas por contacto y las dimensiones son de 20 x 25 cm. (*c.f.* Peyre, web).

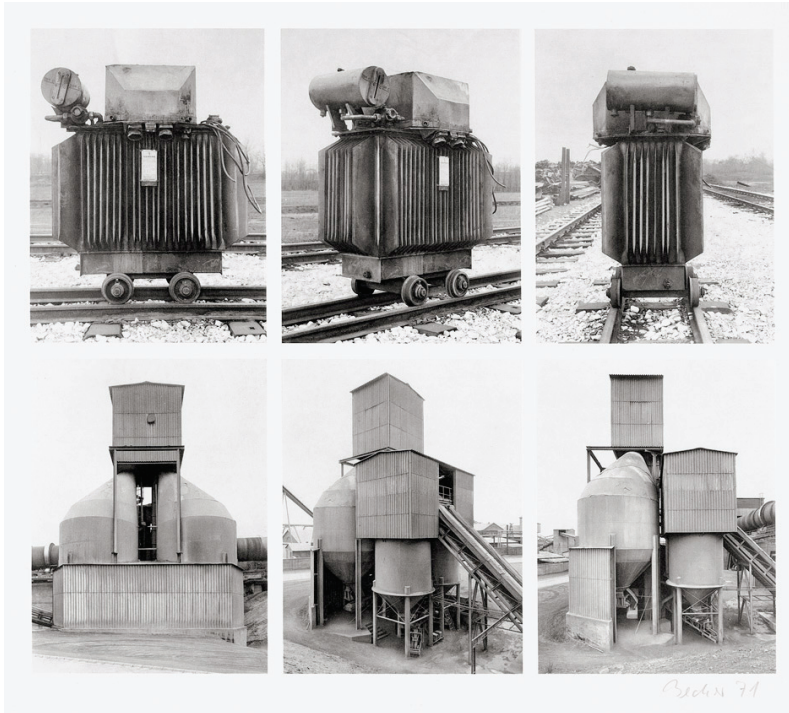


Figura 99. Becher, H. y B. . (1963-93). Sin título.

Hilla (1934) y Bernd Becher (1931-2007) se conocen y se casan en el año 1957 a partir del cual comienzan a trabajar conjuntamente, como con urgencia, en el prolífico registro documental de viejos ingenios industriales tales como depósitos y silos en vías de desaparición (Figura 99). Esta vocación de registro arqueológico y sistemático como hemos visto a lo largo de nuestra investigación, no es novedoso ya que muchos fotógrafos pioneros de la

fotografía arqueológica como Felix Teynard sistematizaron los procesos de registro de lo arqueológico. La neutra y aséptica estética del documento de los Becher tampoco resulta desconocida ya que fotógrafos profesionales como Charles Marville produjeron imágenes (generalmente por encargo) que guardan una analogía significativa a la de los Becher. Quizá la novedad en torno a la figura del matrimonio Becher fuera el hecho de compatibilizar su actividad artística con la docente en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Bernard Becher fue en 1976 el primer catedrático de fotografía artística, y su influencia en las enseñanzas artísticas determinó el curso de la concepción y estética de la fotografía en este campo a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI. En el mercado del arte se conoce al grupo que surge de sus clases como escuela de Düsseldorf o “clase Becher”. Este grupo de artistas, pese a surgir del mismo contexto, está compuesto por fotógrafos independientes que van describiendo derroteros bien distintos. Artistas como Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Ströth, Petra Wunderlich, Andreas Gursky o Jörg Sasse que se vieron influenciados por las premisas de sus maestros y determinaron una estética y filosofía de la actual fotografía que aún persiste (Gronert, web).

El punto de vista de las imágenes es analítico, recuerda de alguna manera a los puntos de vista cenitales de los fotógrafos de la nueva objetividad que pretendían dar una visión cartográfica a través de estas vistas más propias de la ingeniería que del arte.

La voluntad de los Becher parece similar en sus formas de representar, pero se retoma la frontalidad del alzado, vista que resulta más objetiva, representativa y natural de los objetos descritos que la planta. Precisamente este naturalismo del alzado en los tiempos de las Vanguardias resultaba políticamente afín a las formas academicistas, por lo que se rechazaba siendo sustituidas por los radicales picados y contrapicados para representar las vistas en alzado. Los puntos de vista con angulaciones extremas empleados durante las Vanguardias, sesgan la representación de las formas planas y son, por tanto, poco descriptivas para su fin objetivista, siendo más frecuente el uso de las abstractas plantas cenitales para aludir a la aséptica mirada del ingeniero o el cartógrafo.

Esta imaginería técnica parece querer desembarazarse de las formas tradicionales, como señala Flusser: “Históricamente, las imágenes tradicionales son “prehistóricas”, y las técnicas “posthistóricas”. Ontológicamente, las imágenes tradicionales designan fenómenos, mientras que las imágenes técnicas designan conceptos. Por tanto, descifrar imágenes técnicas consiste en reconocer esta característica suya” (Flusser, 2001, p. 17).

La obsesión con la que los Becher registraron su entorno industrial apunta de alguna forma a la legitimación de las producciones seriadas. No se trata de una determinación de lo cuantitativo sobre lo cualitativo dada la precisión con la que las construcciones son representadas. La toma es realizada con una cámara de banco óptico, con profundidad de campo total, una representación de la escala tonal que recuerda a las afinadas imágenes de Ansel Adams y del grupo *F64* aunque la ausencia de lo sensible y emocional, de la estereotipia cultural, de la asepsia es el germen que calará en la escuela de Düsseldorf.

Salvando las distancias estas actitudes casi obsesivas por el registro de lo que va a desaparecer, una pulsión no novedosa si pensamos por ejemplo en la obra documental del prolífico Étienne Atget, Marville (Figura 100 a 102), y de otros autores ya citados, son un motor inicial de este tipo de trabajos que pese a aparentar

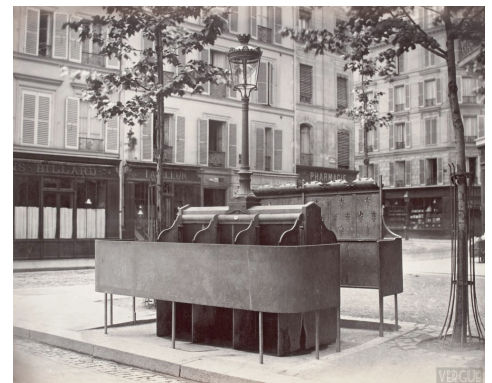


Figura 100. Marville, E. (1875). Urinario de seis plazas, place de l'Église.



Figura 101. Marville, E. (1875). Urinario de seis plazas, théâtre de l'Ambigu.



Figura 102. Marville, E. (1875).
Urinario luminoso de tres plazas.

una metodología casi mecánica, de coleccionismos cuasi científicos, permiten que bajo la neutralidad de las férreas premisas de trabajo emerjan naturalezas de carácter humano y expresiones artísticas que parecen forjarse de forma natural aisladas de las influencias de las estereotipias formalistas de la tradición pictórica y fotográfica.

La legitimación de este tipo de representación, no fácil de asumir por parte del gran público ajeno al ámbito del arte, dada su ausencia de emocionalidad o de referencias a las plásticas del pasado (conocidas por el público general), llegó cuando en el año 2007, la obra *99 Cents*, 1999 de Andreas Gursky (Figura 103) alcanzó el precio de 3,3 millones de dólares convirtiéndose en la fotografía mejor pagada de la historia.



Figura 103. Gursky, A. (1999). *99 Cent*.

Quizá en los nuevos contextos que propicia internet, dónde la propia naturaleza del medio es la ordenación y sistematización del conocimiento y la información, de forma voluntaria o involuntaria, surjan espacios donde contener imágenes de terminados objetos, espacios, estéticas, individuos, etc, y

donde esta metodología tipológica, taxonomista y sistemática de la escuela de Düsseldorf encaje de forma natural con estas prácticas. Estas propuestas que a priori no manifiestan una voluntad artística, son motores de creación que sí activan en el hombre a medio y largo plazo una manifiesta vocación artística, accesible al amateur.

4.2.2. Nueva naturaleza del sistema: la cámara y el medio

¡Que delirio sería el nuestro si pudiéramos ver los progresos obtenidos por la daguerrotipia dentro de cien años, cuando ya no sea una parcela de vida la que se recoja, sino la vida entera que se anima y se despliega ante los ojos maravillados de nuestros descendientes! Nunca me otorgué título de profeta, pero creo que estas cosas ocurrirán. Un relato, una novela ilustrados por un daguerrotipo perfeccionado, nos ofrecería una serie de

representaciones de la vida en que todo nos aparecería más claro, más nítido, en una palabra más vivo. ¡Eso sería el mejor arte! (Pontonniée citado por Sougez, 2004, p. 80).

Marie-Loup Sougez cita las palabras del escritor y crítico Champfleury que en 1845 fantaseaba con el futuro de la fotografía, y, de alguna forma, pese a lo naif de su pensamiento, (ni por asomo podría imaginar la imagen cinematográfica), sus conjeturas se han podido hacer realidad hoy en día. Hoy ya sí podemos sin duda hablar del registro de todas las parcelas de nuestra vida a través de la fotografía.

En la era de la película, para su revelado, hace apenas dos década, el gasto económico que suponía la inversión en fungibles, la propia película y el procesado y copiado de la misma, implicaba un cierto freno a la hora de producir imágenes. El hecho de fotografiar suponía un gasto económico que en absoluto garantizaba la calidad estética o el interés documental del trabajo. En consecuencia, además de la vulnerabilidad de la intimidad, que quedaba en entredicho a los ojos de los técnicos de laboratorio fotoquímico como ya comentamos anteriormente, tanto el número de imágenes, como los temas y las formas de fotografiar se verían seriamente condicionadas por este hecho. Por tanto, ciertos ámbitos de la vida que a criterios de la época eran carentes de interés documental o plástico por ser banales o “feos”, no quedaban registrados o lo hacían como elementos de segundo plano ante otros motivos sí considerados de interés o de estética merecida. Quizá esta ausencia de foco ante lo banal, lo chabacano, lo kitsch, lo cutre y ante un registro icónico excesivamente literal en estos sentidos, que se produce prácticamente a lo largo de la historia del medio, hace que fotógrafos como el británico Martin Parr, ya aludido (Figura 104) haga de su socarrona mirada una referencia plástica, una licencia que puede que legitime parte de la estética fotográfica que se produce a partir de la primera década de los 2000. En realidad lo que hacía Martín Parr en la década de los noventa de una forma consciente, estética e indagatoria es lo que hacen los individuos de la sociedad contemporánea de forma inconsciente y mecánica cuando fotografían con su teléfono móvil el plato de garbanzos que se van a comer, el sofá que se acaban de comprar, o el tatuaje que se ha hecho.

En 2003 en una habitación de la residencia universitaria de Harvard Mark Zuckerberg, desarrolló un sistema para la relación social mediatizada por la imagen. Este fenómeno



Figura 104. Parr, M. (1996). Las Vegas.

que ha alterado la producción, la concepción de lo fotográfico y las relaciones sociales en todos los ámbitos, podría compararse con el impacto que la *carte de visite*, que patentó Disderi en 1854, y que desató en la década de los 1850-1860 una suerte de *cartomanía* donde se producían, vendían e intercambiaban cientos de miles de pequeños retratos tanto de personas ilustres como de conocidos anónimos. El nuevo prodigio detonante del fenómeno icono-social de nuestra contemporaneidad se denominó *Facebook*.

Este impulso de la conexión comunicativa global bidireccional sin límites es una idea que se lleva gestando cientos de años, tal como sucediera con el propio nacimiento de la fotografía. La ambición, la pasión y la creatividad para desarrollar las herramientas y la tecnología consiguen alcanzar estos hitos naturales humanos tarde o temprano.

Nos encontramos ante una virtualización de la imagen. Desde la aparición y popularización de la Polaroid en los años 70, lo efímero e inestable del medio planteó una ruptura con las concepciones conservadoras de la fotografía como objeto perdurable vinculado a la tradición del objeto pictórico. Quizá este fue el primer paso de la desmaterialización de la imagen fotográfica y de su transmutación a la pantalla.

Parece ser que hoy cada dos minutos hacemos tantas fotografías como las realizadas en todo el siglo XIX (*cf.* Zhang, 2011, *web*).

El cambio a lo digital ha supuesto la desmaterialización de la fotografía y por tanto ha implicado un importante cambio en lo relativo a lo cuantitativo de la producción fotográfica amateur. La inversión que implicaba el tiraje regular de las fotografías producidas en el entorno no profesional suponía un freno debido al alto coste del proceso. La desmaterialización de la fotografía ha implicado un crecimiento exponencial en la producción en este sentido suponiendo cambios notables en los resultados cualitativos. Se producen pues alteraciones significativas en las prácticas ya que se hace posible la experimentación y el ensayo-error en el entorno amateur, algo que hasta la fecha exclusivamente quedaba reservado a los artistas. Esta forma de trabajo donde se sintetiza, se destila una pequeña serie de imágenes a partir de una vasta producción de fotografías sólo se concebía en el entorno del artista, procesos creativos que en la mayoría de las veces el ciudadano de a pie ignoraba, un buen ejemplo es el famoso trabajo “*Les américains*” de Robert Franck:

Durante los años 1955 y 1956, recorrió Estados Unidos gracias a una beca Guggenheim y tomó 28.000 imágenes, de las cuales Robert Delpire publicó 83 en

1958, en París, bajo el título 'Les Américains'. Un año después, se presentaba en Nueva York la edición inglesa del libro -'The Americans'- que lo lanzaría a la fama (cf. Domínguez, 2007, *web*).

La fotografía se ha convertido en ocasiones en un canal apelativo en lo social con la fotografía de prensa y en lo individual en nuestra fotografía íntima. En los entornos sociales más próximos podemos ver como en las redes sociales la propia plataforma nos brinda la posibilidad de dar respuesta a nuestra propuesta icónica. Si no hay respuesta en cierta forma hemos fracasado.

En muchas casas las fotografías tradicionales se apilan en cajas y sobres quedando sepultados en los armarios como si de un resto arqueológico se tratara.

Serge Tisseron da datos sobre la producción de imágenes domésticas a finales de los noventa y reflexiona sobre el acto de producir de esta forma tan convulsa para ese tiempo.

La fotografía considerada como actividad es, ante todo, los 2500 millones de carretes de película vendidos cada año en el mundo. ¡Lo que equivale a 75.000 millones de gestos consistentes en apretar el disparador! No obstante, estos 75.000 millones de “disparos” no representan 75.000 millones de fotografías. Muchas películas impresionadas no llegan a ser reveladas, y un número considerable de las que si lo son no llegan a ser recogidas. ¡La fotografía como práctica de masas produce un número cada vez mayor de imágenes que nunca nadie tendrá tiempo de mirar! ¿Son inútiles, entonces, todos estos “disparos”? ¡Todo lo contrario! Como veremos, permiten sostener el esfuerzo del pensamiento (Tisseron, 2000, p. 10).

El vuelco operativo, técnico, económico y social que ha supuesto la intangibilidad de la imagen numérica, catastrófico para los nostálgicos de la plata, es uno de los hitos tecnológicos que como el proceso negativo-positivo, el colodión, *la carte de visite*, la Leica o la fotografía en color entre otros, alteran el curso de la historia y la propia naturaleza del medio.

La añoranza de lo argéntico de los fotógrafos de mi generación sigue resonando por esa nostalgia de lo táctil, de lo olfativo y lo sensorial de los papeles de algodón y del crujir de la barita. El sistema ha cambiado radicalmente y no sólo se ha popularizado sino que los lenguajes que se comienzan a definir están fuera de nuestro alcance. La frescura de los nuevos discursos nos es ajeno y no podemos vislumbrar con nuestros velados ojos de laboratorio las

pulsiones naturales de los nativos digitales. El lamento apunta no sólo a lo matérico si no a la veracidad puesto que una imagen digital es más fácilmente manipulable. Nos quejamos de que no hay tiempo de análisis. Los procesos de revelado, positivado y selección de imágenes tradicionales que permitían una reflexión más sesuda de los caminos que debíamos seguir, y en esa nostalgia, se menosprecia el automatismo espontáneo de lo digital de lo efímero y de lo crudo de la nueva imagen.

Si bien a lo largo de la historia se ha intentado jerarquizar los estatus de los operadores de la fotografía, un etiquetado similar al de los géneros temáticos que con el tiempo empieza a carecer de sentido y a resultar anacrónico, artificioso y difuso, lo cierto es que el referenciar la imagen que percibimos a través de la palabra, y por ende etiquetar a sus productores, no es un acto voluntario o propio de un determinado período histórico sino que se trata de un gesto humano que forma parte del proceso de percepción. Se plantea una crisis de los géneros fruto de los rupturismos institucionales, el individualismo y la crisis de las estéticas tradicionales, consecuencia de la fusión de lenguajes, técnicas y discursos de las expresiones artísticas de finales del siglo XX. Sin embargo el impulso natural de la asociación, la categorización y el etiquetado pertenecen en cierta medida a la dimensión de lo perceptual por lo que, es posible, que tarde o temprano las líneas de género sean nuevamente trazadas.

Desde la aparición de la fotografía profesional y el desarrollo paralelo amateurista del sistema fotográfico se han ido formando elementos propios de la identidad, coyunturales o artificiales, de cada tipo de usuario-operador del sistema. Sougez señala que en un momento dado, cuando se inicia la expansión comercial de los estudios profesionales en la segunda mitad del siglo XIX, los propios gremios profesionales planean medidas tan radicales como el pago por parte de los usuarios no profesionales de una especie de tasa o arancel sobre los materiales fotográficos. Esta cuestión de la diferencia en la producción del profesional y el amateur se fue creando fruto, fundamentalmente, de la experiencia. El profesional tenía por lo general una producción notablemente mayor de imágenes que el amateur lo que le dotaba de unos mayores recursos para la elaboración de sus imágenes. Lo dificultoso y engorroso de los primeros procesos y el alto coste de los materiales fungibles y equipos no permitía al amateur tener una experiencia práctica similar a la del profesional colocándolo en diferente estatus.

Con la llegada del colodión, al mejorar de forma notable el proceso y ser más económica su práctica, muchos aficionados se interesaron por el sistema haciendo que las miras de lo fotográfico comenzaran a abrirse hacia lo artístico. Frente a los intereses meramente

mercantilistas que la mayoría de los *ateliers* técnicos poseían, los nuevos aficionados hablaban, como señala Newhall (2002), con más frecuencia incluso que los propios profesionales describiendo inquietudes representativas más allá de las hasta ahora casi siempre puramente técnicas.

Generalmente los nuevos aficionados eran burgueses con numerosas inquietudes en torno a la ciencia y el arte, lo que impregnaba a la nueva mirada del fotógrafo y a su registro de un valor añadido: una riqueza cultural de la que muchos operadores comerciales estaban desprovistos. Las referencias en la imagen se hacían más sutiles y es lógico que en este contexto, la fotografía que comience o quiere comenzar a desarrollarse como lenguaje artístico independiente y bascule hacia lo simbólico y hacia las formas plásticas “elevadas”.

Sin embargo, la diferencia cualitativa de los resultados realmente significativa entre la producción *amateur* y profesional en este último siglo, ha sido el laboratorio fotográfico. El laboratorio ha sido el gran ignorado y desconocido del *amateur* y el invencible caballo de troya del profesional. El proceso de factura de la imagen fotográfica, grosso modo, tiene dos fases: la captura y el revelado y tiraje de la copia. Si ignoramos una de las fases del proceso, lo que le ocurría al *amateur* del siglo XX, no concluimos el acto fotográfico. Existía pues en la sociedad una resignación y aceptación de que era lógica esta diferencia en los resultados visuales del profesional gracias al aura del genio, a la pátina inalcanzable de lo artístico. A todo esto, la fotografía digital, lo ha sumido en la superación indiferente, con que lo incorporó en el sistema.

La denominación de “artístico” en el ámbito *amateur* conectaba con la academia del siglo XIX es decir, además de la temática y el carácter simbólico y estereotipado de lo académico existía la analogía formal del claroscuro. La matización de tonos que permitía el control del carboncillo era algo ajeno al hombre de a pie. Por extensión poder conseguir esto en una imagen fotográfica era algo propio del artista. El proceso de tiraje, copiado o positivado es el paso a papel, el paso a positivo de la imagen negativa que registra la película fotográfica. Este paso parece algo automático en el que pocas decisiones podemos tomar más allá de si queremos la imagen en un formato u otro o si queremos que el acabado del papel sea brillante satinado o mate. Sin embargo, el proceso de positivado permite tomar incluso más decisiones que el propio proceso de captura fotográfica. Oprimir el obturador, a pesar de ser a priori un acto automático, implica una toma de decisiones fundamentales tales como la elección del cuadro, la focal, la exposición, la profundidad de campo, la velocidad de obturación, etc. Por

su parte, el positivado implica decidir varias cuestiones clave en el resultado cualitativo de la fotografía como serán su densidad, contraste y dimensiones cromáticas. No solo eso, sino que lo realmente significativo con respecto a la toma es que puede intervenir localmente, es decir, en los distintos elementos o áreas de la imagen, cosa que nos permite resolver el modelado interno de la imagen y establecer la jerarquía de los elementos. Las elecciones en la captura son espontaneas, automáticas, intuitivas. La toma de decisiones en la edición es analítica y reflexiva.

Al revisar documentos del pasado, tales como revistas especializadas para el fotógrafo amateur, podemos constatar la ingenuidad con la que los articulistas intuyen los cambios que se van a producir con el tránsito del mundo analógico al digital. Lo cierto es que no se concebía el mundo digital y multimedia como un sistema que eclipsará y prácticamente sustituirá al de la imagen analógica sino que se lo entiende más bien como un aditamento, una herramienta más que complementará las ya existentes que se han ido consolidado en los últimos ciento cincuenta años (Antón, 1996, pp. 60-63).

Tras las quimeras figurativas y formalistas de los dos últimos siglos y la pugna entre el artista y la academia por el control de lo estético, se inicia la era del *formalismo amateurista* en el que el desarrollo de lo icónico parte, por primera vez en la historia, del impulso intuitivo del *amateur*. Los referentes estéticos surgen de la calle y se formalizan en lo académico. No obstante, en cierta forma, esto siempre ha sido así. La pregunta que nos hacemos es si la masividad del uso podrá anular la diferencia.

Como ya hemos visto, los fotógrafos primitivos no tenían más intención que la de conseguir atrapar con el sistema fotográfico los reflejos de su entorno, registrar el reflejo de la realidad. En ningún momento existieron pretensiones artísticas en los inicios porque el objetivo simplemente era el lograr el milagro de la reproductibilidad automática.

Marie-Loup Sougez recoge en su *Historia de la fotografía* un texto de Gisèle Freund donde aclara:

Los primeros fotógrafos no tenían ninguna pretensión de hacer arte, trabajaban con la mayor frecuencia para si mismos y sólo un restringido círculo de amigos conocía sus obras. Quienes en realidad manifestaban esa pretensión de hacer arte eran los comerciantes de la fotografía, pues a medida que disminuía la calidad de sus trabajos hasta perder todo carácter artístico, esperaban, adornando su mercancía con la etiqueta de arte, atraerse aún más público (Freund citado por Sougez 2004, p. 88).

Los fotógrafos profesionales, herederos en cierta medida del desaparecido oficio del miniaturista, adoptarán la etiqueta de artistas, envalentonados por la indefinición y desconocimiento social del término, y más si cabe en el nuevo y desconocido contexto mecánico y automático que definía lo fotográfico. Dada la naturaleza de esta nueva forma de imagen, los operadores comerciales tenían que suplir de alguna forma la ausencia del rastro gestual que suministra la pintura en busca de otro tipo de artificios identitarios o de estilo que les destacaran del mercado. La caracterización en el nuevo personaje de fotógrafo-artista fue conseguida gracias a la puesta en escena y del atrezzo del atelier y de las actitudes histrónicas de los fotógrafos-artísticos. Esa pátina de lo artístico es hasta la actualidad lo que buscan los usuarios que acuden a los profesionales de la fotografía para determinados trabajos (retrato familiar, bodas, comunión, etc).

Esta maniobra de marketing que emprendió el nuevo gremio de retratistas-fotógrafos sumado al menosprecio hacia el medio fotográfico por parte de los estándares de las denominadas Bellas Artes, fueron el germen que impulsó, la formación de los grupos pictorialistas que quizás sea la corriente artística más relevante o más representativa y específica del género fotográfico. El Pictorialismo coincide en el contexto cultural con prevanguardias como el Impresionismo, con el cual está estrechamente relacionado. Por un lado la influencia es de carácter plástico y por otro lado es consecuencia del cambio de rol de ambos medios de expresión. La pintura se aleja de la figuración y de la práctica academicista y la fotografía toman su lugar, alterando su forma, sus referentes y modelos temáticos, géneros, etc.

Si bien el pictorialismo quedó superado con el fin del siglo XIX¹, como si de una experiencia de aprendizaje sistemático se tratara, este movimiento ha condicionado la propia identidad del sistema fotográfico. El retorno a lo manual que lo caracteriza es propio de momentos de crisis de identidad. La fotografía buscaba hacerse un hueco entre lo instrumental-funcional y lo estético-artístico.

En un momento dado, fotógrafos pictorialistas como Robert Demachy, Peter Henry Emerson, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, entre muchos otros, tomaron conciencia de la popularización de la fotografía. En poco tiempo cualquiera podía ser operador de la cámara fotográfica. Ante esta circunstancia los fotógrafos intentaron crear códigos fotográficos que supusieran una traba en lo procedimental para los nuevos usuarios. Se trataba de constituir

¹ En España el Pictorialismo es mucho más tardío introduciéndose hasta el primer cuarto del siglo XX como ya apuntábamos.

ciertas élites en el naciente gremio y de distinguir al artista fotógrafo del usuario amateur e incluso del profesional. Para ello era habitual que recurrieran a complejos procesos como la goma bicromatada, platinotipia, cyanotipia, procesos al carbón, cuestiones que ya hemos tratado en el apartado dedicado a la fotografía como arte. Estos sistemas de tiraje son complicados por lo costoso y laborioso del proceso. De esta forma el fotógrafo artista conseguía “amedrentar” al amateur para evitar que se aproximase al círculo de lo “artístico”. A su vez estos procesos infundían un cierto aura al fotógrafo artista y a sus piezas.

De alguna forma, la época actual vive una crisis similar y los usuarios del sistema están en plena campaña por la nueva puesta en valor del estatus del medio. Los caminos no están todavía bien definidos pero parece que desde el punto de vista de la fotografía como arte se aboga por la materialización de la etérea imagen digital, a diferencia de la fotografía amateur, a través del empleo, conocimiento, innovación y desarrollo de nuevos procesos y soportes fotográficos de alta calidad y alta estabilidad, generalmente basados en los papeles de algodón y en la impresión con pigmentos minerales². Estos soportes permiten además el tiraje de muy grandes formatos. Generalmente estos procesos de tiraje suponen una significativa inversión económica por lo que, como en el pasado, se convierten en una frontera natural para la gran mayoría de los usuarios amateurs. El control de los valores tonales en la traslación de la imagen numérica a la imagen matérica del soporte físico implican un exhaustivo control de periféricos tales como pantallas o cabezales de impresoras y plóteres. Para dicho control se emplean útiles como el calibrador. Sólo las pantallas de alta gama son calibrables, por lo que el control total del proceso de impresión queda a manos de ciudadanos de muy alto nivel adquisitivo o de profesionales, que por su actividad, tienen el compromiso de un control total sobre el proceso, además de asegurarse un rédito en dichas inversiones. A priori el contexto natural del amateur será por lo tanto en los próximos años la pantalla, sea física o quizá la proyección holográfica. No debemos menospreciar sin embargo las investigaciones que se están llevando a cabo en el campo de las nuevas impresoras tridimensionales, que podrían suponer un giro relevante, en el momento que su coste se haga asequible al ciudadano. La posibilidad de convertir un conjunto de vistas bidimensionales de un mismo sujeto u objeto en una construcción tridimensional vería justificado el abandono de la pantalla y la vuelta a la representación con la materia.

Se hace patente que nos encontramos ante una ruptura, frente a un giro relevante en la producción de imágenes. Se están definiendo nuevos modelos estéticos separados de los

² Como los empleados en el tiraje a la goma bicromatada pictorialista.

cánones vigentes hasta hace poco tiempo y que han servido de nexo semiótico entre el ámbito comercial y el consumidor. Paralelamente el amateur de la fotografía se ha apropiado de estos códigos que son los que se han manejado cuando ha existido una voluntad de comunicación en las fotografías. Los códigos que han pervivido los últimos 50 años se desvanecen en una especie de ruptura con lo convencional. Quizás, a grandes rasgos, el detonante de estos cambios en la forma haya sido la aparición de la fotografía digital y la conciencia colectiva de que se puede ser productores de imágenes con suma facilidad. Independientemente de la posible utopía estética de esta comunidad, que no nos atañe en particular en esta investigación, sí nos parece propio señalar otro aspecto, y es que con el cambio de siglo y la llegada de Photoshop, la cuestión de la veracidad de la representación fotográfica, hasta entonces solo cuestionada por los círculos especializados, es asimilada por la sociedad en su conjunto. El hecho de identificar la imagen como representación y no como realidad, tan cuestionada por la élite de lo intelectual a lo largo de la historia, se vierte sobre la sociedad en su conjunto.

La libertad que supone esta ruptura entre la realidad y la representación fotográfica (por su carácter documental) puede equipararse al cisma que tiene lugar en el cambio de siglo XIX al XX cuando la fotografía adopta el papel de registro fiel. Este hito tuvo lugar en las esferas de lo artístico y, en este caso, la sociedad en su conjunto no tomó partido. Entonces el individuo de a pie no era productor de imágenes por lo que estos ámbitos de discurso le eran indiferentes, pero en la actualidad todas las personas son productoras de imágenes por lo que la sociedad se interesa de forma intuitiva sobre cuales por los códigos que se han de adoptar.

Mario Perniola (2002) describe las dos tendencias polares en la representación artística de Occidente: una más ligada a la apariencia y otra conectada estrechamente con lo real. En la primera tendencia la tarea del artista se separa, se aleja, suspende o interrumpe el contacto con lo real. En palabras de Perniola una especie de catarsis de desrealización. En la segunda tendencia se alude a los que se considera como tarea tradicional del arte: proporcionarnos una percepción más intensa de la realidad (Perniola, 2002, p. 17).

Las fronteras entre esta dualidad de lo real, lo que es documentado y lo construido, creado y conceptualizado en ocasiones se desplazan y el eje de simetría inversa que ubicamos entre lo real y lo ficcionado se difumina o se hace difícil su definición. Un buen ejemplo es el caso del fotógrafo y artista norteamericano Roger Ballen, quien se introduce en el contexto de la fotografía con un carácter eminentemente fotoperiodístico y que pronto evoluciona hacia derroteros con carácter artístico. Por otro lado esta licencia de querer jugar con la realidad (a



Figura 105. Ballen, R. (2000). *Excited Man*.

veces muy dura), con voluntad de hacerlo a través de un registro informal, sin adherirse a los códigos del género del reportaje gráfico, le lleva a aproximarse a la mirada rupturista en lo estético propia de finales del siglo XX y comienzos del XXI conduciéndolo a los ámbitos de lo artístico. Los rasgos de su estética: estética de lo crudo, de lo burdo, del desequilibrio y de lo “feo”, impregna la obra artística de este autor (Figura 105) y el desenfado con el que usa la luz artificial y la forma de valorar las texturas o la manera de ordenar los elementos dentro del cuadro le acercan a otros fotógrafos que ya mencionamos como

Terry Richardson o Juergen Teller y a una estética radical, imperante en los últimos tiempos. La aparición de una estética bruta en lo fotográfico recuerda al giro plástico y estético que la pintura acogiera en el pasado siglo bajo el término acuñado por Jean Dubuffet *Art Brut* arte producido por no profesionales fuera de las estéticas formales producidas por colectivos marginales como presos o enfermos mentales. Pudieramos estar presenciando la afloración de un movimiento plástico nuevo, una suerte de *Photographie Brut*. Lo cierto es que ya desde los años setenta y ochenta fotografías como Nan Goldin se desenvuelven en contextos *outsider*, la expresión se extrema con los proyectos de artistas como David Nebreda, Joel Peter Witin o el antes citado Roger Ballen donde la pérdida de la razón (lo que se entiende convencionalmente por razón) parece convertirse en el motor de su creación. Estas plásticas brutas sin duda han influenciado severamente en los lenguajes más convencionales de la fotografía comercial.

Parece un hecho que cuando tomamos la cámara fotográfica con una cierta solemnidad tenemos una actitud de búsqueda, de encuentro ante los espacios, las personas las circunstancias. En el siglo XX, desde que el movimiento foto-secesionista revelara a fotógrafos como Paul Strand o los pertenecientes al grupo *F64* como Edward Weston que se presentaban como artistas en la búsqueda de la esencia de las cosas a través del medio fotográfico, se legitimó la experimentación en torno al estudio y al registro de lo esencial de una manera directa.

Ian Jeffrey (1999), describiendo la experiencia de los primeros operadores y espectadores de la fotografía, señala que los elementos más irrelevantes de la fotografía son los que nos plantean más enigmas y por tanto se convierten en elementos relevantes de la imagen. Jeffrey indaga en torno a las preocupaciones de Talbot en este sentido:

(...) Y ese era precisamente el problema: los pequeños y fascinantes detalles imprevistos. “A veces hay inscripciones y fechas en los edificios, o letreros totalmente irrelevantes en sus paredes; a veces un reloj de sol se vislumbra a lo lejos y en él, involuntariamente registrada, la hora del día en que se tomó la vista”. A juzgar por sus comentarios, a Fox Talbot le fascinaban estos detalles. Pero resultaban a la vez problemáticos, al demostrar que la cámara no era del todo controlable pues actuaba al margen de las intenciones del operador (...) Fotografías como la del bulevar parisino (Figura 106) exigen una atención especial, suscitan una pregunta tras otra y dejan mucho por aclarar. Presuponen un público curioso y activo. Pero por encima de todo, resultan desconcertantes en el sentido de que, inesperadamente, convierten en fascinantes los pequeños detalles de la vida diaria. Y así, el espectador que esperaba deleitarse con la majestuosidad de los monumentos acaba subyugado por lo cotidiano y periférico (Jeffrey, 1999, p. 13).

Esta irreverente capacidad de la fotografía para mostrar de forma extremadamente precisa lo inoportuno en la imagen registrada, hace a los operadores tomar conciencia de la significativa diferencia entre los procesos perceptivos, de la mirada, del ver, y del acto fotográfico, un novedoso sistema de representación. La



Figura 106. Fox Talbot, W. H. 1843. *Boulevard de Paris*.

La percepción dispone de procesos para la selección, discriminación y jerarquización de la imagen visual intuitivos, inconscientes y automáticos, sin embargo los artificios para focalizar la atención sobre los elementos relevantes de la imagen fotográfica en aquel tiempo estaban por descubrirse y por consensuarse en forma de código.

El fotógrafo decimonónico, para aproximar la mecánica imagen fotográfica a la humana mirada, ha de desarrollar estrategias para anular estos aspectos inoportunos lográndolo gracias a los artificios del atelier y de los fotógrafos-artistas del movimiento pictorialista, que empleando diafragmas abiertos reducían la profundidad de campo focalizando en determinadas partes de la imagen, o gracias a la vaselina sobre sus ópticas desdibujaban áreas de la imagen, manteniendo el control sobre que zonas han de quedar definidas en la imagen.

Un síntoma de evolución y de madurez en los operadores es la adquisición y desarrollo de las estrategias que permiten organizar jerárquica y sintácticamente los elementos que constituyen la imagen. Estas estrategias implican un procesos simultáneo de énfasis de las claves de la imagen y velado de los citados elementos irrelevantes e inoportunos comunes en la imagen fotográfica que interfieren en la voluntad discursiva del operador. Es pues frecuente, ante la incapacidad o dificultad para manejar estos recursos, que se desarrollara y normalizara el uso en los *ateliers* los fondos como telas y papeles pintados que permiten ocultar elementos no oportunos del espacio del estudio centrando de esta forma la atención sobre el motivo fundamental de la imagen, en este caso el retratado. Los pictorialistas, que empleaban diferentes técnicas pigmentarias que se aplicaban con brocha o pincel, permitían emplear a posteriori pigmento con el mismo aglutinante (gelatina o goma arábica), con el fin de ocultar las partes de la imagen no deseada. El retoque de la copia, aunque no era muy bien visto por tratarse de un artificio que podía entenderse como engaño o manipulación, era sin embargo era extremadamente demandada, habiendo incluso operarios específicos encargados de este menester en los atelier.

En la contemporaneidad parece que lo periférico, lo circunstancial, los elementos de carácter secundario, se convierten en puntos de atención, referentes relevantes en la imagen que interaccionan los unos con los otros en una lectura casi simultánea y que, precisamente, son los que destilan lo esencial de la obra. Los discursos que proporcionaba la tecnología de la cámara y los procesos de interpretación de positivado de la imagen propios del laboratorio parecen entrar en crisis en las nuevas formas de representación y en las estéticas emergentes.

Las estrategias constructivas que se habían definido fruto de la herencia de los lenguajes pictóricos y por la propia naturaleza del sistema, comienzan a desgastarse y a demandar cambios y aperturas. Hasta la fecha acciones como empastar y desdibujar partes de la fotografía eran esenciales para que el lector de la imagen comprendiera cuales eran los aspectos primordiales del discurso para simultáneamente comprender la jerarquía de los elementos y así establecer los otros predicados ligados al foco de atención, dotando de significación al conjunto. La profundidad de campo limitada, las subexposiciones, la iluminación puntual, los cuadros y composiciones centrípetos y con estructuras contenedoras y por tanto centralistas, focales, etc., determinan las claves discursivas del transcurso de los dos pasados siglos de la fotografía. En este tercer milenio se pierde la puntualidad y todo comienza a descentralizarse: las imágenes se hacen más abiertas, la profundidad de campo se hace grande, la resolución y la definición se enriquecen, las iluminaciones son -como ya hemos

expuesto- amplias, duras y frontales, los detalles ordinarios del espacio del fondo no se ocultan sino que se presentan como elementos de una misma jerarquía y el retratado interactúa con ellos. Por lo que vemos, este sistema de omisión de la forma de lo periférico ha caído en crisis, quizás debido a que los nuevos usuarios son capaces de lecturas multicanal, multimodal y ya están acostumbrados a la navegación entre ventanas que llevan a otras ventanas así como a la cultura de los mensajes espontáneos y emergentes. Estas nuevas formas fomentan una lectura pluri-focal y una construcción del pensamiento pluri-prismática, definiéndose la formación de nuevos modelos perceptivos y constructivos que de manera inevitable se ven afectados por esta nueva circunstancia perceptiva y de lectura, tendiendo a la desestructura y a la ruptura con cualquier referente estético evidente del pasado. Las conexiones se difuminan, las veladuras conceptuales, las referencias híbridas provocan una imagen sin foco definido. En esta nueva manera de leer los pequeños detalles fortuitos del fondo se convierten en ventanas emergentes de contenido y de referentes signícos.

Lo periférico se torna esencial. El receptor evoluciona y ya no sólo el hombre actual es capaz de leer la imagen en décimas de segundo sino que su capacidad de atención en este tipo de códigos se magnifica fruto de su exposición a la multimediación, las lecturas simultáneas - tanto de códigos distintos como de formas multirreferenciales en el mismo lenguaje- y estas se hacen posible fruto de esta sobreexposición mediática y de la evolución en la recepción simultánea de estímulos diversos y de la lectura multiventana, señas de nuestra cultura.

Se establecen nuevas formas de contraste con el fin de definir el foco de atención sobre la imagen, una de ellas, quizá la más novedosa, consiste en definir el contraste entre lo estático que proporciona lo fotográfico y lo dinámico que proporcionan los emergentes formatos multimedia. Un buen ejemplo son los formatos GIF (Graphics Interchange Format), creado en 1987, que aunque fue decayendo su uso en los últimos años frente al auge de otros como el PNG, y está volviendo con fuerza dado que este permite el desarrollo de pequeñas animaciones de un peso muy inferior (limitado por una paleta de 256 colores) al de los vídeos y siendo un formato fácilmente editable y muy compatible, permite ser visto mediante cualquier tipo de navegador web.

Un punto de inflexión en este tipo de micro-animaciones ha sido el popular trabajo de los norteamericanos Jamie Beck y Kevin Burg que presenta una serie de GIFS de alta calidad que denominaron *Cinemagrahs* (Figura 107) donde manteniendo la apariencia de una fotografía convencional, en un momento dado nos vemos sorprendidos por un pequeño detalle de la

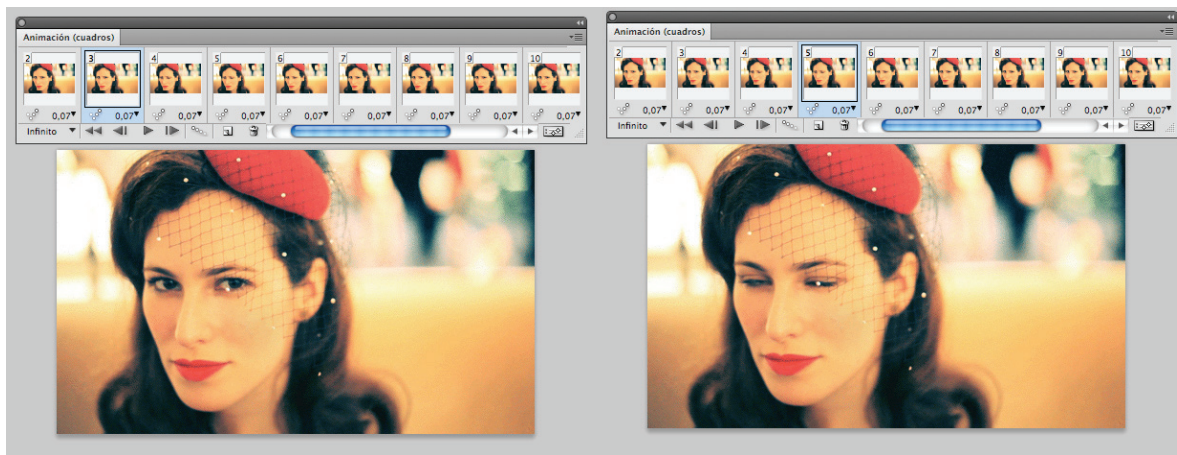


Figura 107. Beck, J. (2011). Dos clips de un Cinemagraph (gif) de la fotógrafa norteamericana Jamie Beck.

imagen que, de forma muy localizada, desarrolla una animación. El contexto de trabajo de estos autores es el de la moda, pero pronto se han ido desarrollando todo tipo de sofisticadas animaciones en plataformas como *Tumblr* que se alejan de los anodinos *banners* publicitarios o de las imágenes pornográficas o humorísticas que hasta la fecha eran los géneros habituales, abriéndose prácticamente un nuevo género híbrido entre lo fotográfico y lo fílmico. Es frecuente la aparición de certámenes o festivales que integren este tipo de lenguajes o la promoción de concursos como el que se realizó en 2014 en la londinense Galería Saatchi (cf. Saatchygallery, web).

4.2.3 Pragmática: usuarios y circunstancias en la comunicación

En su libro *Sobre la Fotografía*, Susan Sontag describía a las fotografías como objetos delicados que “envejecen y son atacadas por enfermedades habituales de los objetos de papel, –las fotografías son objetos frágiles que se rompen o extravían con facilidad- (...)” (Sontag, 1996, pp. 14-15). Han pasado más de treinta años desde la publicación de este escrito, y parece que esta premisa ha dejado de tener sentido en el contexto actual puesto que las fotografías ya no son objetos de papel si no entes lumínicos, efímeros, pasajeros y volátiles en la cotidianeidad perceptiva de nuestro entorno que emiten nuestras pantallas. Y pese a esta condición de intangibilidad, la imagen se ha convertido en un rastro indeleble. En la actualidad, y así parece que será también en el futuro, el papel donde se registran los acontecimientos del libro de nuestra historia será la web. En la web se generan las huellas, los rastros de las imágenes que producimos.

La nueva naturaleza de la fotografía digital supone un cambio cualitativo y cuantitativo como ocurriera cuando H. Fox Talbot presentara el calotipo y su sistema negativo/positivo, que popularizó e hizo posible la reproductibilidad de la imagen. La imagen digital se presenta

como un hito extremadamente relevante ya que su naturaleza inmaterial desata aspectos también propios y novedosos como su clonificación, su omnipresencia y su evolución híbrida y mutante.

El otro aspecto clave, presente a lo largo de toda la historia, es la relación del hombre con la imagen, y en particular, con la fotografía como herramienta de construcción de identidades que hace que la nueva naturaleza digital del sistema nos permita comprender los fenómenos que se suceden en los nuevos contextos reticulares. Citando a Roland Barthes:

Verse a si mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente, por haber sido el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado, hasta la difusión de la fotografía, un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social –y, de cualquier manera, un retrato pintado por parecido que sea (esto es lo que intento probar), no es una fotografía-. Es curioso que no se haya pensado en el trastorno (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad (Barthes, 99, p. 44).

4.2.3.1 En torno al retrato y el autorretrato

Serge Tisseron (2000, p. 85) plantea el cierto desasosiego que causa aún hoy la imagen fotográfica propia. Parece ser que esto se debe a una reminiscencia de nuestra niñez, cuando el bebé-niño sufre un trauma ante la imagen especular y toma consciencia de que la imagen que proyecta el espejo de un cuerpo integrado no se corresponde con su propia vivencia de fragmentación. Esta idea que nace de las teorías de Jacques Lacan en torno a lo que se denominó “estadio del espejo”, gira en torno a la formación del yo y al reconocimiento y construcción de la identidad.

Hoy en día la naturaleza del nuevo sistema de ortodoxia digital propicia la individualidad y por ende la independencia operativa en la práctica del autorretrato. El operador actual dispone de autonomía total para sus experimentaciones fotográficas y su coste de



*Figura 108. Guibert, M. (1900).
Henri de Toulouse-Lautrec hace de artista y modelo.*

producción fungible es cero: una vez el operador posee una cámara fotográfica y un ordenador o un terminal de tipo *smartphone*, se facilita la práctica del autorretrato desde muy temprana edad. El joven contemporáneo aprende y toma consciencia de su imagen como nunca había hecho hasta el presente. Al existir una presencia constante del individuo en las redes, esto le obliga a la revisión permanente de la mirada propia y exterior que se hibridan y materializan en la construcción de su álgter ego icónico de la red. La elección y la relación con el punto de vista y el aprendizaje de los elementos constituyentes y dimensionales de la imagen se fuerzan en pro del diseño canónico de su avatar.

Roland Barthes escribía:

La foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se enfrentan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que quiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas) (Barthes, 1999, p. 45).

El nuevo fotógrafo es operador y modelo, y tanto él como sus espectadores asumen la impostura e inautenticidad del acto del autorretrato en pro del espectáculo. Ese *aquel que quiera que crean, aquel que cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte* (Barthes, 1999, p. 45) pivota de forma esquizofrénica sobre el mismo sujeto.

Newhall (2002), cita un testimonio judicial de Nadar (1856) donde relata el valor del retrato:

La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ha atraído a los mayores intelectos, un arte que excita a las mentes más astutas... que puede ser practicada por cualquier imbécil... La teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día, Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz... Es la forma en que una luz cae sobre el rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo (Newhall, 2002, p. 66).

Quizá un sentimiento similar se produzca entre los operadores retratistas y autorretratistas contemporáneos y comience a diluirse la vanalidad de las elecciones que se suelen suceder en sus producciones como para completar un cánón no dictado: puntos de vista picados, luces planas que desdibujen las texturas indeseada, y artificiosas poses mientras se sostienen en tensión los carrillos atrapados entre sus molares para acuchillar aún más si cabe el rostro.

El recurso del autorretrato como herramienta de autoconocimiento surge prácticamente cuando el sistema tiene una mayor operatividad y su uso comienza a extenderse en el ámbito amateur como señala Gesèle Freund, citada por Marie-Loup Sougez:

(...) (la daguerrotipia) les venía como anillo al dedo (...) a esas capas de la burguesía media que encontraron en la fotografía el nuevo medio de autorrepresentación conforme a sus condiciones económicas e ideológicas (Sougez, 2004, p.114).

El empleo de la cámara oscura para retratar se emplea desde el Renacimiento, si bien es cierto que esta no se pudo emplear para la práctica del autorretrato dada la imposibilidad de presenciarse simultáneamente ante la cámara y tras ella, Newhall (2002) escribe:

El uso de la camera obscura para la producción de retratos no se practicó sin embargo hasta un siglo después de que la perspectiva geométrica lineal fuera concebida por Leon Battista Alberti y por sus colegas florentinos Filippo Brunelleschi y Donato Bramante (Newhall, 2002, p. 9).

En Escocia en 1843 el pintor David Octavius Hill³ y el fotógrafo y ex-asistente de Talbot Robert Adamson se asocian para llevar a cabo el encargo que recibe Hill por parte de la Iglesia de Escocia donde debía de contener las efigies de sus cuatrocientos setenta y cuatro miembros. Sougez describe así los retratos:

La imagen algo desvaída del calotipo da a los retratos un efecto a lo Rembrandt. Son retratos sencillos, perfectamente ambientados. La pose variaba de uno a tres minutos y los fotógrafos no recurrían a los siniestros artilugios empleados en los estudios de retratos daguerrianos, sino que indicaban a sus modelos unas posturas apoyadas (en el respaldo del asiento, o con la cabeza descansando en la mano) que les confieren una actitud natural y sosegada. (Sougez, 2004, p.114)

³ Hay que pensar al hablar de estos tiempos tan sumamente largos para los sistemas fotográficos contemporáneos que el gran formato del negativo calotípico facilitaba la capacidad del sistema para conseguir imágenes no trepidadas.

Comenzaba de alguna forma a naturalizarse el acto de retratar, pasando de ser un proceso ritual, casi mágico, atravesando en ello un trance psicológico y también físico, a convertirse en algo funcional y más ordinario. Así lo describe Newhall.



Figura 109. Appui-tête. Apoya cabezas, silla y soporte empleada para retratar, finales del S. XIX.



Figura 110. Honoré, D. (1808-1879) Litografía Fondos de la Bibliothèque Nationale de France, Paris. [imagen de caricatura].



Figura 111. Anónimo. Daguerrotipo, (1845). *Hombre con su esposa fallecida.*

Hacia 1860, los fotógrafos retratistas comenzaron a colocar fondos pintados y complicados, en lugar de las simples pantallas lisas que están detrás de casi todas las poses, desde los días del daguerrotipo. Se introdujeron las utilerías de cartón: columnas acanaladas, cercas rústicas, rocas y montículos sobre una hierba artificial (Newhall, 2002, p. 70).

En cuanto el proceso del daguerrotipo fue operativo, en el sentido de poder adquirir la sensibilidad suficiente para registrar motivos vivos (aunque estáticos, en la medida de lo posible como veremos), centenares de estudios retratistas se abrieron tanto en Europa como en los Estados Unidos. No sólo el sistema de registro era más rápido sino que además la operatividad del medio gracias al diseño y provisión de los útiles técnicos necesarios y la publicación de manuales, hacían factible el acceso al nuevo gremio de personas desprovistas a priori de conocimientos. Newhall señala que “en dos semanas casi cualquier persona podía conseguir la suficiente solvencia técnica para iniciar su negocio” (Newhall, 2002, p. 30).

En la década de 1850 Antoine Claudet, afamado retratista en Inglaterra y fotógrafo de la reina Victoria, fue uno de los primeros en utilizar su *galería daguerriana* de fondos con paneles decorados para sus retratos.

Marie-Loup Sougez describe en su *Historia de la Fotografía* cómo Morse colocó a su familia con los ojos cerrados sobre el tejado a pleno sol y expuso la placa daguerriana durante 20 minutos. Su socio Draper espolvoreó harina en los rostros de sus primeros modelos para obtener una mayor luminancia del área clave del retrato. Como es de prever los resultados

debieron de ser ciertamente decepcionantes desde un punto de vista técnico, en contraste con la magnánima campaña de lanzamiento europea del daguerrotipo. La vivencia personal del retratado se convertía en una fuerte experiencia como consecuencia del shock provocado por la visión por vez primera de tan verosímil representación del retratado y del sufrido trance, una experiencia incluso dolorosa y traumática en lo psicológico y en lo físico.

Marie-Loup Sougez describe el proceso de registro de retrato: los pacientes tenían que permanecer inmóviles, a pleno sol, de quince a veinte minutos.

Siempre se cogía una insolación. El primer retrato obtenido se expuso en la casa Susse (...) La imagen humana resultó muy negra, la contrastación de los rasgos y la mueca hablaban suficientemente de los sufrimientos padecidos. Sin embargo, los ojos estaban semiabiertos: el paciente se había aguantado!

Sougez también recoge otro texto citado por Newhall donde describe la terrible experiencia traumática:

Los rayos de sol reflejados por espejos (...) El modelo, expuesto durante ocho minutos, el sol en plena cara, las lágrimas chorreando por las mejillas mientras el operador iba y venía, reloj en mano, contando en voz alta cada cinco segundos hasta que se agoten las lágrimas (Newhall citado por Sougez, 2004, p. 83).

Al ver el retrato pensamos que parece más sosegado el cadáver, en pleno rigor mortis, que el hombre que permanecía en el mundo de los vivos. No se puede dejar de pensar en la terrible experiencia que debió de padecer este hombre, forrado en el traje de luto, abrazando el cuerpo de su difunta esposa y padeciendo la tortura anteriormente descrita.

Parece que esta imagen, de forma literal, ilustra gráficamente las elucubraciones barthesianas sobre la fotografía y la muerte y define claramente el mapa polidimensional y sus fronteras



Figura 112. Nadar (1865). Autorretrato girando.

porosas, planos de simetría, que establecen los nichos dimensionales de muerte, vida e imagen. En esta imagen *ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto* (Barthes, 1999, p. 39) al que apunta Barthes, se congela en una metáfora ilustrativa.

Cuando Barthes describe el acto de posar para un retrato escribe:

(...) Imaginariamente la fotografía representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de muerte: me convierto verdaderamente en espectro. El fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo(aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme (...)Diríase que aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la Muerte (Barthes, 1999, p. 41, 46, 47).

El contraste que por otro lado se establece entre lo vivo de la presencia física y lo inerte de la representación es y ha sido siempre inevitable y en los primeros retratos se hacía patente: “Una queja muy extendida era que “la mujer”-el ser humano idealizado en general- era una creación artística pura, mientras que la mujer revelada en la fotografía era específica, idealizable e imperfecta” (Ewing, 1994, p. 22).

Marie-Loup Sougez recoge el testimonio del óptico J. F. Soleil donde describía en la “Guía del amateur” de fotografía en 1840 que “(...) las esperanzas concebidas de obtener retratos al daguerrotipo no se han realizado hasta la fecha (...) que yo sepa hasta ahora no se ha logrado

un retrato con los ojos abiertos, la fisonomía y la actitud naturales” (Sougez, 2004, p. 83).

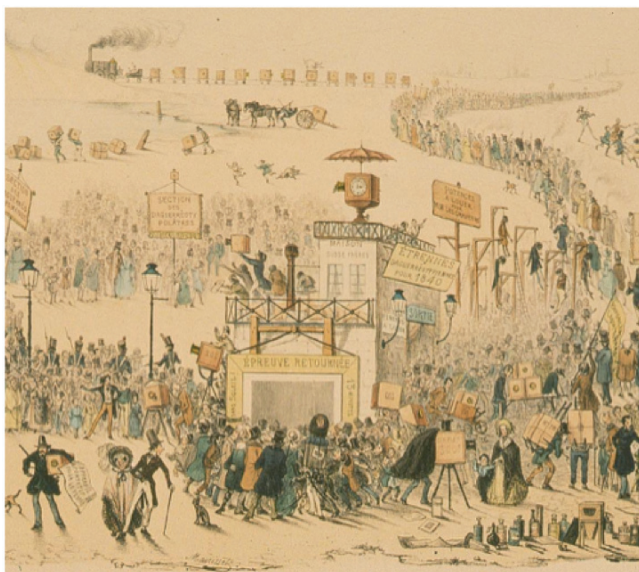


Figura 113. Maurisset, T. *La daguerrotipomanía*.
Publicada en *La Caricature*, diciembre de 1839.
[Imagen de litografía].

La parafernalia de la galería de retrato poco tenía que envidiar a la cámara de tortura inquisitoria. Era habitual situar a los modelos sobre una especie de sillones-caballetes (los denominados *appui-tête* (Figura 109) o *appui-tronc*) que sostenían cráneo y torso de los modelos. Algunos fotógrafos como Nadar o Étienne Carjat adoptaron estrategias en la práctica del retrato, en los que el *atrezzo* común de la galería fotográfica todavía no

está presente, haciendo que los modelos adoptasen posturas más distendidas permitiendo de este modo que el propio retratado sostuviera inmóvil cabeza, tronco o brazos. Se trata de un primitivo retrato psicológico, donde se intenta registrar en la imagen lo esencial del temperamento del retratado a través de la mirada y donde los recursos formales se limitan a la luz, el foco, el cuadro y el instante de la captura. Toda la parafernalia estereotipada que satura y generaba excesivas interferencias no se presenta ante los fondos neutros y uniformes. Es notable destacar que tanto Carjat como Nadar, son caricaturistas lo que les hace poseedores de una muy desarrollada capacidad para relacionar las proporciones del rostro. Esta ventaja en la habilidad descriptiva de la figura humana frente a fotógrafos sin formación en el dibujo les permite despojar de todo el ornamento a sus retratos y practicar una suerte de fisiognomía, disciplina por otro lado muy popular hasta finales del siglo XIX, también a través de la fotografía.

En poco tiempo el retrato se estandariza cosa que permite en cierta medida desconectar la imagen real proyectada de la efigie formalizada: “Las poses requeridas se elegían en catálogos y, hacia finales de siglo, cuando la práctica estaba asentada, en revistas especializadas” (Ewing, 1994, p. 22).

Tanto la cuestión del registro puro de la personalidad como la ornamentación de fondos e incorporación de atrezzo en el retrato, aunque parezcan contrapuestas, se deben en gran medida a la especialización del retrato publicitario teatral, donde el actor proyectaba su personalidad (Ewing, 1994, p. 22). Este tipo de imagen abre la puerta a la imagen escenificada, a la puesta en escena que será un recurso narrativo de lo fotográfico hasta la contemporaneidad.

En Estados Unidos se desató una fiebre por el consumo de retratos gracias al abaratamiento gradual de su coste y a que personas de toda condición pasaron por los estudios, y quizá por su carácter más pragmático y práctico, se estilaban formas de presentar a los retratados de forma más austera.

Casi todas esas personas eran colocadas contra un fondo liso, habitualmente oscuro pero a veces claro. Los fondos pintados no eran frecuentes. La iluminación era difusa, provenía de una claraboya y a veces también de ventanas laterales. El retrato de “tres cuartos” fue el más popular (Newhall, 2002, p. 32).

Pronto el control de la técnica y los resultados previsibles demandados de forma reiterada por los clientes, hizo que algunos fotógrafos como Albert Sands Southworth y Josiah Johnson experimentaran nuevas formas de innovar sobre el retrato. Realizaron un retrato del Juez

Lemuel Shaw bajo una luz cenital tremendamente dura, algo que además de aumentar el contraste y definir las formas de la imagen de manera espectacular, podía connotar valores culturales ligados a la labor y al carácter del retratado. Quizá por una necesidad de proyectar la esencia de las personas retratadas huyendo de lo ordinario entendemos que es lo que se pudo convertir el acto de retratar en un acto demandado por cientos de personas a la semana (Newhall, 2002, pp. 34-37).

Pronto muchos de los retratistas, gracias a los sistemas de iluminación del estudio y a la evolución del sistema que permite acortar los tiempos de exposición y aumentan la latitud de registro, pueden ganar una cierta naturalidad en la captura del retrato, lo que se convierte en un agradable valor añadido, que se ha hecho gratuito e inmediato masivamente⁴.

En la evolución del estudio fotográfico podemos señalar que en Estados Unidos se fueron abriendo galerías daguerrianas en las principales grandes ciudades de forma exponencial: “Se calcula que en 1850, había unos dos mil daguerrotipistas activos. La producción total de 1840 a 1860 superó los treinta millones de fotos” (Sougez, 2004, p. 79).

Los estudios se diseminaron por las grandes capitales y el número diario de retratos aumentaba exponencialmente. Marie-Loup Sougez recoge que los dos estudios de Londres de Beard y el de Claudet llegaron a realizar en un solo día más de 1500 retratos (Gaudin y Lerebours citados por Sougez, 2004, p. 82).

Los espacios de trabajo ya no se improvisaban como hasta ahora si no que se construían *ad hoc* generalmente en la parte superior de los edificios o en los patios de las casas. Se empleaban las estructuras metálicas o de madera similares a las que se utilizaban en los diseños de invernaderos. Se trataba de conseguir un espacio cerrado a las inclemencias del tiempo pero con la máxima luminosidad posible para registrar las poco sensibles materiales fotográficos del momento. El control de la dirección y cualidades de luz se realizaba mediante cortinajes, reflectores y filtros: se solía filtrar la luz tiñendo de azul los cristales o con la ayuda de grandes garrafas de agua teñida de azul.⁵ Las garrafas a su vez servían como una suerte de condensadores para focalizar los rayos luminosos hacia el sujeto.

⁴ Para octubre del año pasado se calculaba que se habían compartido en Instagram 35 millones de selfies (González, 2014, *web*).

⁵ El uso del filtro azul se empleaba para limitar la exposición de los primitivos materiales fotosensibles a una franja de radiaciones, dado el escaso rango de registro de las primeras emulsiones muy sensibles al azul y apenas al resto de longitudes de onda.

En estos lugares era común disponer de espacios de espera donde además de poder contemplar el estilo del retratista y el de su distinguida clientela, el paciente-cliente pudiera relajarse. Había objetos y elementos propios de la época que hacían referencia a la moda del momento, siempre sumidos bajo un estilo de elegancia y distinción regia.

La importante expansión de la fotografía fue sin duda fruto del importante desarrollo económico que propició la práctica del retrato comercial. El retrato, como ya hemos comentado, además de garantizar nuestra ventana por la cual miramos al mundo de forma perpetua permitía sustituir el objeto de poder y estatus que representaba la miniatura pictórica, ya prácticamente en desuso. Pero existía todavía un inconveniente para que la daguerrotipia tuviera esta conexión con lo pictórico y con su referente, este era la ausencia de color de los primeros procesos.

Un aspecto que se tornó importante en la búsqueda de una mayor sensación de realidad y vitalidad en el género del retrato fue, además de las investigaciones encaminadas al registro estereoscópico fue el empleo del color como ya citamos nos procesos más operativos se desarrollaron a principios del siglo XX (Figura 114).



Figura 114. Lumière, A.
(1907-1915). Autochrome.

Entre tanto una solución para esta cuestión, a falta de un sistema operativo automático para el registro del color, se tomó de la tradición y consistió en iluminar las fotografías como si el fotógrafo se transmutara en un escriba medieval. Esta hibridación de lo fotográfico con lo pictórico se ha perpetuado hasta el siglo XX cuando fotógrafos y artistas como Jan Saudek, Ouka Leele, Gerhard Richter lo han utilizado con mejor o peor fortuna como argumento estético formal.

La forma de operar era pues simple: consistía en aplicar colores pigmento sobre la superficie fotográfica o sobre su cristal protector ya que era habitual el embutir los daguerrotipos en estuches. Esta solución de teñir el cristal protector era en cierta forma más reversible que pintar directamente sobre la imagen aunque también se hacía, siendo lo habitual cuando el soporte era un positivo sobre papel. No veremos un retrato en color capturado con material fotográfico específico, para registrar el color, hasta los primeros años del siglo XX con la aparición del proceso *autocrhome* de los hermanos Lumière.

El retrato era y es la clave en la representación fotográfica. Los operadores de la fotografía, una vez consiguieron resolver los problemas sistemáticos de registro, perdieron el interés por capturar lo estático, lo muerto, y empezaron a obsesionarse por capturar lo dinámico, lo vital, lo que se mueve como aspecto inherente a lo humano.

Los miniaturistas se convirtieron paulatinamente en fotógrafos, y esto que a priori simplemente se trataba de una circunstancia mercantil por la creciente demanda de daguerrotipos y la caída del consumo de miniaturas, se convirtió en un gran aporte en el desarrollo estético del nuevo medio. Benjamin, considerando que la contribución del gremio de miniaturistas fue decisivo en el desarrollo de la fotografía por sus capacidades como artesanos, argumenta:

(...) ya hacia 1840 la mayoría de los innumerables miniaturistas se habían hecho fotógrafos profesionales, por de pronto sólo ocasionalmente, pero en seguida de manera exclusiva. Las experiencias de su ganapán original les beneficiaron, y es a su previa instrucción artesanal, no a la artística, a la que hay que agradecer el alto nivel de sus logros fotográficos (Benjamin, 1989, p. 70).

Nosotros consideramos que el aporte de los miniaturistas no es sólo de carácter instrumental y de experiencia manual, sino que la propia capacidad de observación del artesano, es un elemento y una seña artística clave en el desarrollo del medio.

Los primeros fotógrafos eran meros ejecutores de lo técnico, su única intención era fijar la huella de la máquina, no les importaba apenas qué o quién servía de modelo para fijar dicha huella, más allá del vivo-muerto. Como los escribas medievales, los miniaturistas y el operador que desarrolla cualquier actividad cuya ejecución requiera una observación minuciosa y lenta, nos permite conectar y anclar muchos referentes en dicha experiencia. El producto final se carga de matices. Quien mira con detenimiento generalmente piensa con detenimiento. Estas actividades manuales ligadas a la observación, activan nuestro desarrollo intelectual y acercan a sus operadores a la significación y concepción del medio. Cómo componer, cómo iluminar, qué elementos introducir, etc. En este *savoir faire* formal también se empotraban sus referencias intertextuales a obras, artistas, estilos, géneros, códigos gremiales, etc. Aunque sus referencias fuesen pobres o confusas no se puede negar el pensamiento próximo a lo artístico en esta actividad.

Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* contenida en *Discursos Interrumpidos* relata la experiencia del fotógrafo Dauthendey donde describe el pavor que suscitaba en sus orígenes la contemplación de la imagen fotográfica:

No nos atrevíamos por de pronto a contemplar largo tiempo las primeras imágenes que confeccionó (el daguerrotipo). Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias (Benjamin, 1989, p. 68).

4.2.3.2 Retrato y devenir temporal

Newhall recoge un eslogan publicitario que pronto se convirtió en cuplé: “Conserva la sombra, donde la sustancia se esfuma. Deja que la naturaleza imite, lo que la naturaleza hizo” (Newhall, 2002, p. 32).

La fotografía es en este contexto literalmente, *memento mori*, pero también es una forma velada en nuestro propio proceso de mutación cotidiana, envejecimiento y tránsito temporal, testimonio del cambio físico, de nuestro paso desde la juventud hacia el aspecto adulto y anciano hasta llegar al registro mortal. Fotografías como las icónicas “muerte de miliciano” de Robert Capa (1936) o la “ejecución de Vietcong” de Eddie Adams (1968) representan el paradigma barthesiano de la fotografía y la muerte con un el registro exacto del memento mori. Esta idea rebasa estos límites con el registro fotográfico de los cuerpos sin vida bastante comunes a lo largo del siglo XIX e incluso en centro europa hasta bien entrado el siglo XX. Este vínculo indisoluble entre fotografía y muerte es llevada más allá de sus límites en la fotografía de Joel Peter Witkin o la obra de Andrés Serrano (*The morghe*, 1992).

Las decenas de retratos que capturan nuestro físico anualmente permiten percibir de forma evidente como cambiamos nuestra apariencia en un camino irremediable hacia la muerte. Como si se tratara de la secuencia fotográfica de registro de la putrefacción de una fruta, nuestra vida ha quedado microsecuenciada a niveles hasta ahora desconocidos en un registro



Figura. 115. Nixon, N. (1975-2009). *The Brown Sisters*.

que no es sólo a un nivel vital sino que las redes sociales de una forma inconsciente nos dejan una constancia anual, diaria casi horaria...

Encontramos en este sentido trabajos ya clásicos como la obra de Nicolas Nixon: *The sisters Brown*, donde el artista toma constancia fotográfica, de una forma exquisita, del tránsito temporal y físico que pasa en su mujer y sus tres hermanas a lo largo de más de 30 años. En este devenir el autor reflexiona no solo sobre la evolución física de las 4 mujeres sino que nos permite especular sobre lo emocional, lo emotivo, lo estético, lo cultural, etc.

Otros autores han reflexionado sobre la cuestión del tiempo a través de la secuencia como Diego Golverg o de forma aún más obsesiva y sistemática los autorretratos diarios del fotógrafo Karl Baden en su proyecto *Every Day* (cf. Baden, *web*)⁶.

Cito a Joan Fontcuberta haciendo alusión a este tipo de actuaciones y a otra artista que trabaja de igual forma:

Llevada al límite, esta actuación nos conduciría a una paradoja de naturaleza borgiana: tener que fotografiar sin concesiones cada instante de la existencia, para que absolutamente nada escape de la voracidad de la cámara. A este cometido se acerca el trabajo de Friedl Kudelka-Bondi cuando sistemáticamente se fotografía a si misma cada uno de los días de su vida en diferentes situaciones, siempre las mismas: al levantarse, en el aseo en el desayuno, en el trabajo, etc. Al cabo de los años su constancia le permite recubrir los muros de galerías o museos con miles y miles de pequeñas instantáneas intrascendentes que sistematizan la disposición de un yo proyectado hacia el infinito (Fontcuberta, 2000, p. 59).

Esta conducta entre sorprendente y patológica que resultaba de una talante creativo incuestionable en los años 1970 podría resultar hoy inquietantemente natural. ¿Acaso no se producen este tipo de autorretratos vanales de forma cotidiana hoy en día?

Artistas contemporáneos reflexionan sobre el tiempo buscando otro tipo de conexiones entre los instantes como puede ser el aspecto formal, contextual, objetual, plástico y compositivo de las imágenes. En este sentido Irina Werning (cf. Werning, *web*) plantea en su trabajo *Back to*

⁶ En el blog del artista se puede ver un fantástico vídeo, única forma de percibir el trabajo de evolución física dado la vasta extensión de imágenes que contiene.

the future, de una forma más lúdica y socarrona, este tránsito registrado de lo físico en la evolución humana y en el retrato (Figura 116).

También la técnica contemporánea nos permite realizar reflexiones sobre otros niveles de registro del tiempo. Aproximándonos a la idea bressoniana de *l'instant décisif* podemos encontrarnos con trabajos curiosos, cuanto menos,

como los gifs animados de la fotógrafa neoyorkina Jamie Beck (*cf.* Beck, *web*) donde este *instant* parece expandirse un poco más a través del movimiento suspendido y contenido en el estatismo de lo fotográfico.



Figura 116. Werning, I. (2010). *Back to the future*.

Otro aspecto relevante de la relación entre imagen fotográfica y devenir temporal, fruto de los nuevos avances en la imagen digital contemporánea, es el estudio y desarrollo de *softwares* que permiten la recreación, el cálculo y el procesamiento, mediante logaritmos, que posibilitan la emulación de cambios físicos, como por ejemplo el crecimiento, y envejecimiento del rostro (Figura 117). Recientemente la universidad de Washinton diseño un programa que, a partir de la imagen de un bebé o niño, desarrolla en forma de secuencia de imágenes las diferentes etapas de un hipotético proceso de desarrollo físico y de envejecimiento. (*cf.* Ma, 2014, *web*).

Este tipo de tecnologías, que quizá a medio plazo se incorporaren a los contextos domésticos, permiten mediante la programación y determinación de ciertas variables emular una hipótesis

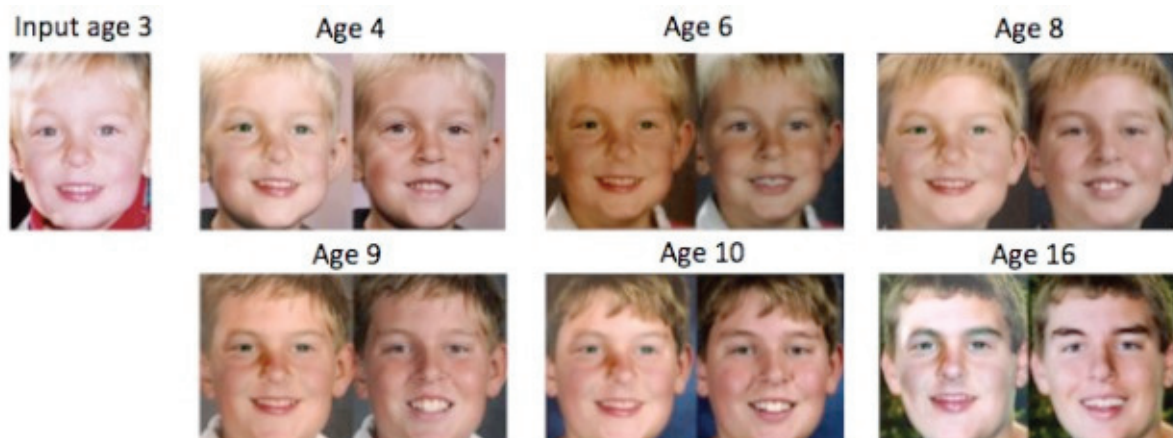


Figura 117. Simulación digital de envejecimiento. Fotografía de referencia y por pares, a la derecha desarrollo físico real del sujeto y a la izquierda simulación digital. U. de Washinton.

de consecuencia de cambio en un sujeto u objeto en forma de imagen. Estos emuladores de circunstancias acercarán la realidad virtual como herramienta creativa al ciudadano.

4.2.4. Imagen y texto: los metadatos y las redes sociales

¿Cómo se lee una fotografía?, ¿Qué percibimos?, ¿en qué orden, de acuerdo con qué itinerarios?, incluso, ¿qué es percibir? Si de acuerdo con ciertas hipótesis de Bruner y Piaget, la percepción no se da sin una categorización inmediata, la fotografía se verbaliza en el mismo instante en que se percibe; o mejor dicho: no se percibe sino se verbaliza (pero si la verbalización se retrasa, aparecen desarreglos en la percepción, interrogaciones, angustia del sujeto, traumas, según la hipótesis de Cohen-Séat relativa a la percepción filmica) (Barthes, 2002, p. 24).

Los códigos de la palabra y la imagen son pues indisolubles y siempre estarán vinculados al margen de su relación física o gráfica en un mismo contexto. Por lo tanto la evolución de la imagen está sujeta a la capacidad de verbalización de sus receptores y su lectura estará condicionada pues por el nivel cultural y el grado de madurez de las sociedades.

En un momento dado los códigos más estandarizados fruto de las codificaciones del arte pictórico tradicional, las academias y los estereotipos semánticos que la práctica del fotorreporterismo de las revistas ilustradas del segundo cuarto de siglo XX propició, así como los lenguajes derivados de la práctica cinematográfica, (americanos, europeos y soviéticos) a través de sus indagaciones semánticas producto de las estrategias de montaje, estudios de puntos de vista, simbolismos metafóricos, etc. entran en crisis. Las claves de la decodificación comienzan a perder su validez con la entrada de los nuevos discursos de la fotografía subjetiva, y de las plásticas post-vanguardistas, que con la entrada de la segunda mitad del siglo XX, comienzan a desarticularse. Las expresiones artísticas a partir de los años 50 promovidas por el expresionismo abstracto, legitiman la abstracción pura, que más que propiciar el abandono de la conexión del referente representado parecen perseguir la desconexión con los viejos códigos.

En este nuevo contexto muchos fotógrafos, y el público en general, que se dejan llevar por la libertad en una producción mucho más intuitiva, al mismo tiempo continúan anclados en los viejos códigos literales de codificación/ decodificación propiciada por los pensamientos y representaciones simbolistas. Los artistas no pueden evitar preguntarse en como se ha de establecer el contacto y la comunicación con el espectador en este tipo de representaciones que

al abandonar los modelos y estereotipos tradicionales devienen inevitablemente mucho más críptica. Newhall, recoge una reflexión de Minor Whait en este sentido:

La identificación de un tema puede ser tan informal que hace falta un título para sugerir la utilidad de una experiencia adicional con la foto. La titulada *The Three Thirds* (Figura 118) necesita de tal título porque la imagen no es informativa; sólo adquiere un sentido si el tema es tratado como una suerte de panel en el cual se cuelgan símbolos condensados: de izquierda a derecha, nubes sobre la ventana o juventud; yeso bajo tablillas o años de madurez; vidrios rotos o vejez. ¿Qué capricho del azar llevó al fotógrafo hasta este punto, exactamente en el momento en que la continuidad de nacimiento, vida y muerte importaban en su mente y cuando secretamente confiaba en materializar su sentimiento de que cada una de esas tres cosas era un tercio de experiencia? ¿Fue su necesidad la que causó la metamorfosis? (Newhall, 2004, p. 281).

Hasta la aparición de la fotografía digital el texto en la imagen quedaba vinculado a determinados contextos como podía ser en prensa u otros medios de comunicación bajo la forma de pie de página o titular.

Con la aparición de la fotografía digital los archivos generalmente van asociados a metadatos que contienen información textual donde se especifica cual ha sido la



Figura 118. White, M. (1957). *The Three Thirds*.

cámara con la que se ha capturado la imagen, cuales han sido los parámetros técnicos para su captura, velocidad de obturación, diafragma, sensibilidad, focal, fecha y hora e incluso el lugar donde se ha realizado la captura con coordenadas geográficas gracias a la información suministrada por un GPS. Se puede programar la cámara para introducir otros datos como copyright, autor, título, o lo que se desee. En particular en los archivos RAW estos metadatos quedan contenidos en mochilas, archivos independientes pero asociados a la propia imagen los llamados .txt. En el caso de los archivos RAW, en realidad estos textos funcionan como ordenes programadas que condicionan la apariencia formal de la imagen, exposición, color, densidad y contraste, etc.

En el caso del fotoperiodismo, género fotográfico de marcado carácter documental, se hace presente una clara voluntad de representación objetiva. El pie de foto se hace casi elemento indispensable en este código .

En un futuro estos espacios de texto que suponen los metadatos, destinados hasta el momento a contener cuestiones de carácter técnico de la captura, permitirán, además, alojar referencias muy precisas sobre el autor como puede ser su biografía, su currículum profesional, página web, otras imágenes de la serie a la que pertenece la imagen que estamos viendo, críticas o reseñas de prensa, comentarios de otros individuos que hayan visto la imagen y aporten sus criterios de lectura, etc. Quizás esto pueda hacer que la imagen deje de pivotar en la incertidumbre perceptiva ligada al devenir de sus casuales lectores y se precise la voluntad expresiva del autor sea esto en pro o en contra de la imagen.

En multitud de plataformas y redes sociales basadas en compartir fundamentalmente imágenes aparece la etiqueta. Las etiquetas son palabras clave, ideas que pueden apuntar hacia la función, categorización, motivación en su factura, etc. de la imagen, sin anclar tan categóricamente el sentido de la obra. El objeto primero de la etiqueta es el de ser una suerte de baliza en la red. Los interesados en encontrar determinado tipo de imágenes para ilustrar una idea propia introducen la palabra en un motor de búsqueda. Por tanto la etiqueta no se convierte en un título que determina el sentido estricto de la imagen sino que se trata de una suerte de atributo de la imagen como si de otro elemento morfológico constructivo se tratase. Un plataforma muy popular que introduce este elemento es *Tumblr*.

“La fotografía es primordialmente un rito social, una defensa contra la ansiedad y un instrumento de poder” (Sontag, 1996, p. 18). Cuando Sontag escribió *Sobre la Fotografía* en los años 70, definiendo lo que la fotografía era o podía ser, no era consciente de hasta qué punto estas tres premisas en torno a su uso se magnificarían. El rito social al que aludía Sontag presentado como un acto de registro de grandes eventos sociales y familiares o del hecho del acto de fotografiar en determinadas circunstancias sociales como forma de poner en valor, sigue presente en nuestros días. Lo que no podía imaginar Sontag es cómo ese gesto de historiar los ámbitos de lo social se iba a transformar en casi un trastorno, en el vivir la vida para la imagen, el condicionar las circunstancias de lo real a la creación de lo icónico. El instrumento de poder, en el sentido de poder condicionar lo que los otros hacen o han de hacer ante la cámara, o en el sentido de poder como herramienta de apropiación del mundo o, por otro lado, el poder de afectar las decisiones de consumidores y votantes, etc., sigue presente hoy en día en lo fotográfico. Las redes sociales han llevado a la máxima expresión y a la evidencia plena lo que en el pasado eran intuiciones desveladas por el ojo analítico de un experto. Las redes sociales nos hacen omnipresentes y el mantenimiento de dicha presencia y los atributos de la misma son los que determinan las nuevas formas de relación de poder. Y como seres ubicuos tenemos

que mantener las formas de lo vital siempre condicionadas a lo visual. El hecho de hacer trascendente lo común ha iniciado procesos de protocolización y ritualización codificando en imágenes muchos ámbitos de la vida y condicionándola sobremanera.

La red va definiendo, en este contexto vital condicionado y espectacular, las nuevas convenciones íntimas y sociales que determinan el comportamiento y cuáles son las formas, también convencionales, de registrar acciones, personas, situaciones u objetos. De esta manera se crean las nuevas estereotipias, invocando a través de un icono a un significado. En las redes tenemos categorizados los nuevos géneros, desde el autorretrato contextualizado y en la interacción con otros individuos (los cuales en cierta medida se convierten en reflejos de nuestra propia identidad) a los espacios y entornos, las acciones (los actos sociales, las fiestas y eventos), y en general el carácter documental de lo objetual que como podemos comprobar se enmarcan en lo cotidiano y en lo banal de forma natural. Los contextos de la banalidad de Martin Parr o Stephen Shore o los más contemporáneos de Terry Richardson o Juergen Teller parecen legitimar estas nuevas estéticas populares y viceversa.

Estos nichos temáticos, el retrato y fundamentalmente el autorretrato, el bodegón, el paisaje, la fotografía autodocumental e histórica (subjetivizada), casi nuevos géneros de las nuevas redes sociales, replantean las viejas estructuras jerárquicas de los temas. Como expone Carol Armstrong:

En el antiguo sistema pictórico, que se basaba en el orden académico de los temas, la pintura de historia se hallaba en la cima y la naturaleza muerta en la base de la escala de valores. Esta jerarquía no sólo consagraba la superioridad de los temas humanos sobre la representación de los objetos, la de la narración histórica sobre la descripción literal o la presentación deíctica, sino que privilegiaba también una cierta manera de representación que, (...) constituía un lenguaje y daba su unidad al mundo representado. En resumen se trataba de un sistema en el que el ánimo ganaba a la materia inanimada, el signo al hecho en bruto, lo Uno a lo múltiple (...) (Arbaizar *et al.*, 2001, p. 147).

Con la aparición de la fotografía esta jerarquía de la pintura se invirtió, quedando la representación histórica relegada al ámbito del fotoperiodismo (fuera del ámbito de la fotografía artística) y ganando mucho mayor protagonismo en el círculo de la “fotografía artística” el paisaje y el bodegón, etc. De existir nuevos géneros, los criterios de orden jerárquico irán siendo otros. Por de pronto la subjetividad será una clave esencial en la concepción práctica y teórica de la fotografía.

Por otro lado la relación entre las personas mediatizada a través de la imagen que se produce en las redes sociales ha cambiado de forma significativa con respecto a la de la época pre-web. En el pasado los canales comunes eran la prensa, las revistas y los magazines. No se producía un feed-back por parte del público más allá de la venta de periódicos, la compra de lo promocionado en sus artículos o las cartas de lectores.

En la fotografía-web sí existe ese feed-back por parte del público y se promueve, incluso se fuerza, la empatía del receptor hacia lo que ve. Botones del tipo “me gusta” en Facebook o corazones en Tumblr, etc., o el *reblogueo* de las imágenes se convierten en una obsesión para determinadas personas. Llevándolas a la euforia o a la depresión en función de la interacción o ausencia de tal por parte del público.

4.2.4.1 El yo virtual: el avatar

Desde comienzos de la década de los 70 la industria del videojuego se va paulatinamente haciéndose cada vez más operativa y se hace cada vez más presente en los hogares, a partir de entonces comienza a focalizar sus desarrollos hacia dos objetivos fundamentales: la interactividad y la sensación de presencia en el juego. El desarrollo de soportes gráficos permite una riqueza formal cada vez mayor de los entornos virtuales y así la sensación de tridimensionalidad, el color, las texturas, el movimiento de los personajes, pero también el sonido, el tacto (a través de la vibración de los mandos de juego), etc. va tornándose cada vez más sofisticado hasta hacer más verosímil la integración del jugador en el entorno virtual. Aparecen juegos como *Maze War* o *Spasim* en los que además se comienza a experimentar además con los puntos de vista, donde se busca un estrecho equilibrio entre la sensación de empatía del jugador con el personaje y la visión general que permita percibir la relación entre entorno y protagonista. Se hacen comunes puntos de vista subjetivos o puntos de vista posteriores donde se ve la interacción del personaje con el entorno. La industria del juego supone pues una puerta de acceso a los conceptos que empiezan a manejarse, tales como entorno o realidad virtual, hasta la fecha difícil de comprender dada la inexistencia de entornos visuales y conceptos lúdicos como los que se estaban desarrollando.

El progreso tecnológico y creativo es imparable, llega en la década de los 90 la saga de videojuegos *Tomb Raider*, que en 2001 tienen su versión cinematográfica *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 1996) donde el personaje virtual Lara Croft es protagonizada por la

icónica, pero en carne y hueso, actriz Angelina Jolie. Los lenguajes del videojuego y de lo cinematográfico comienzan a diluir sus fronteras.

En el año 2003 se presenta el metauniverso Second Life desarrollado por Linden Lab. Se trata de un videojuego-plataforma *on-line* que permite la creación de un yo virtual (avatar) y la interacción del mismo con otros avatares en un mundo virtual, donde instituciones y empresas de la vida real tienen su presencia también virtual. Angel Quintana describe el origen del término:

El término (avatar) proviene del sánscrito y está relacionado con el proceso de descenso o encarnación de Vishnú, el dios hindú de la preservación y la bondad. Vishnú poseía diferentes avatares en su presentación en la tierra, entre los cuales los más populares fueron Rama y Krishna. El término “avatar” fue acuñado en el campo de los videojuegos durante los años ochenta y fue utilizado a partir de su palabra inglesa homónima, que lleva implícita, en un sentido religioso, la idea de manifestación, y en un sentido profano, la idea de encarnación (Quintana, 2011, p. 15).

La idea y la expresión: yo virtual, *cala*, se comprende y al mismo tiempo, se contextualiza en el ámbito tecnológico gracias a película *Avatar* (James Cameron, 2009). La película narra cómo su personaje principal, Jake Sully, un soldado paralítico es enviado virtualmente camuflado como uno de los seres habitantes del lejano planeta *Pandora* con la misión de encontrar los yacimientos de un apreciado material.

Esta idea de la vida virtual, de la creación de un *alter ego* icónico, ya había sido sugerido por los hermanos Wachowski en el año 1999 con la película *Matrix*, pero el contexto no era aun el propicio para asimilar esta idea de avatar. En 2009 Facebook y otras redes sociales están en pleno apogeo lo que permite asimilar de forma más natural esta idea de interacción en lo virtual.

En la actualidad empresas y usuarios son conscientes de la necesidad de tener una presencia en las redes, tanto desde el punto de vista profesional como personal. Nos encontramos en el comienzo de una etapa de madurez en este aspecto, siendo ya un elemento cultural asimilado, mayoritario e indiscutible.

En este contexto, la producción de imágenes se hace indispensable para componer la *egoiconosfera* que nos caracteriza. “Los tiempos han cambiado tecnológicamente, pero los

procesos de ilusionismo y catarsis propios de la tradición aristotélica persisten” (Quintana, 2011, p. 15).

Se hace pues indispensable para el usuario de las pantallas y las redes una competencia en torno al pensamiento y la praxis de la imagen. Es ya ineludible para el ciudadano disponer de una serie de recursos, estrategias y conocimientos que permitan el desenvolvimiento en el entorno de la imagen con competencia, siendo el usuario de las redes capaz de armar, ya con un cierto nivel de sofisticación, un discurso icónico identitario. Hasta la fecha, la irrupción de los nuevos medios obligó al ciudadano a responder de forma espontánea y autodidacta a los nuevos retos tecnológicos, representativos y comunicacionales. Con la evolución de la tecnologías, el desarrollo de los medios y el grado de madurez alcanzado por la sociedad del primer mundo, en la sofisticación de los nuevos lenguajes, sus usuarios y entornos, se hace necesario ir más allá en las propuestas educativas, revisando las formas de operar y reflexionar sobre la imagen.

El nivel de competencia en torno a la forja de un estilo propio, el control del discurso semántico, la capacidad de innovación y de creatividad de los nuevos discursos identitarios nos puede posicionar como país de referencia, haciéndose indispensable adoptar las medidas para estimular las formas de comunicar a través de lo icónico y las estrategias de creación y producción. Ser un referente cultural mundial implica desarrollo y riqueza en otros ámbitos transnacionales. Una no muy alta inversión en la formación en las competencias de lo icónico de la ciudadanía (para el desarrollo de la expresión y producción de lo visual), en el ámbito de la web, implicaría un alto rédito en muchos ámbitos para los estados a medio plazo. Ignorar la cultura nos empuja a la invisibilidad y a la pobreza. A medio plazo la cultura se inclinará cada vez de forma más notoria hacia la producción no profesional. Un indicador del nivel cultural de los estados se podrá evaluar en un futuro próximo a través del grado de madurez, sofisticación y creatividad de sus productores amateur. El desarrollo de soportes para una correcta educación visual en este nuevo contexto, señalará los referentes internacionales en este sentido.

Del estudio *Competencia Mediática: Investigación sobre el grado de competencia de la ciudadanía en España* se desprende el potencial y los nuevos medios y contextos para el desarrollo de una sociedad desarrollada:

En general se constata que las redes tienen un inmenso potencial para promover la creatividad y la interacción y, sin embargo, el sistema educativo no promueve de

manera suficiente el ejercicio de un pensamiento crítico estimulador de la creatividad. En el caso de las personas mayores, la potencial motivación de muchas de ellas sería un acicate para la recuperación de la memoria histórica y un elemento compensador de la tradicional identificación de los espectadores mayores con una actitud de pasividad ante medios tradicionales como la televisión (Ferrés, Matilla, Aguaded, et al, 2011, p. 168).

4.2.4.2 Pragmática de la fotografía

Llegados a este punto cabría plantear una pragmática de la fotografía para así poder determinar cual es la actual relación de los usuarios y de las circunstancias adquiridas con la fotografía.

Hipotéticamente podemos considerar o determinar que un ciclo del desarrollo del sistema se ha completado y que las trazas de la historia nos pueden permitir definir una suerte de psicolingüística de la imagen. Se hace evidente que la coyuntura actual del sistema, donde se está produciendo un cambio significativo en cuanto a la tecnología, a los usos y comportamientos de los operadores y consumidores de imágenes, determina un hito relevante que permite marcar este momento como una etapa evolutiva especialmente relevante.

Ian Jeffrey (1999) plantea que desde un origen el sistema fotográfico, dado su carácter automático, se consideró “un invento de la naturaleza para registrar sus propias imágenes” (Jeffrey, 1999, p. 10). Y así quedaba reflejado en la terminología que se empleaba para nombrar al sistema: “escritura del sol”. Talbot llamó a su famoso trabajo fotográfico *The pencil of nature*⁷, el lápiz de la naturaleza. Se decía que la mano de la naturaleza grababa las imágenes fotográficas. Mientras que los cuadros se creaban, las fotografías se tomaban, se obtenían.

En el habla común, el hecho de realizar una fotografía se sigue nombrando por medio de sinónimos como tomar: sacar, tirar, capturar, incluso en Galicia el término más común empleado es el de quitar. “quitar una fotografía” (aunque nos pueda resultar raro a los foráneos). Pese a estar muy extendida la expresión “hacer una fotografía” más conectada con la idea de crear, la gran mayoría de sinónimos denotan la idea de tomar una parte de algo ya hecho, ya resuelto. Como señala Jeffrey:

⁷ Publicado por entregas de 1844 a 1846

Los fotógrafos pioneros tuvieron que enfrentarse, desde el principio a un serio problema: el automatismo de la cámara. La fotografía, a la que en aquella época y posteriormente se aludía como invento, se consideraba un descubrimiento de la naturaleza para registrar sus propias imágenes. Esta idea se refleja en la terminología que se empleaba para describir el nuevo procedimiento. Las imágenes de la cámara se llamaban “escritura del sol” y se decía que “la mano de la naturaleza las grababa” mientras que los cuadros se “creaban”, las fotografías se “obtenían” o “tomaban”, como si se tratara de algo que se hubiera capturado de la naturaleza (Jeffrey, 1999, p. 10).

Los sistemas de representación basados en la captura se han integrado junto a los sistemas de representación tradicionales basados en el gesto físico y gráfico manual. Pese a su naturaleza automática lo fotográfico se ha legitimado ya como sistema de creación pese a que el léxico sigue señalándolos como medio de apropiación.

La dilución de los géneros, la saturación icónica y la naturaleza innovadora del hombre nos lleva a focalizar nuestra mirada hacia entornos comunes y hacia formas de representar novedosas y los nuevos contextos, la red, permiten que el ciudadano no especializado desarrolle una actitud crítica ante estas circunstancias de forma natural, frente a la exclusividad de los artistas, para plasmar estas percepciones analíticas en el pasado. Newhall recoge una reflexión de Fox Talbot al respecto:

Tenemos la suficiente autoridad en la escuela flamenca de pintura para elegir como temas de representación a escenas de la vida cotidiana y familiar. Los ojos del pintor pueden con frecuencia quedar conmovidos donde la gente normal no vea nada notable. Un casual rayo de sol, o una sombra que se atraviesa en su camino, o un roble marcado por los años, o una piedra cubierta de musgo, pueden despertar una corriente de ideas y sentimientos, de imaginaciones pictóricas (Newhall, 2002, p. 45).

Este párrafo corresponde al texto explicativo de la placa VI, *The Open Door*, 1843 (Figura 16), imagen perteneciente a la publicación *The Pencil of Nature* (1844-1846), de H. W. F. Talbot. Visto con la perspectiva del tiempo resulta sorprendente la madurez con la que Talbot reflexiona sobre la representación fotográfica, más si cabe, conociendo los ataques y el menosprecio que se estaba produciendo hacia un sistema que se consideraba mecánico y al servicio de los otros lenguajes artísticos.

Resulta también sorprendente, poniendo el texto en relación con el contexto actual, la forma en la que Talbot hace alusión a lo artístico: “(...) pueden despertar una corriente de ideas y sentimientos, de imaginaciones pictóricas” (Newhall, 2002, p. 45). Podríamos pensar que esta forma de aludir a lo artístico como sinónimo de lo pictórico pudiera resultar anacrónico 171 años después de haber sido enunciado. Sin embargo, la realidad es que en el imaginario colectivo, las respuestas positivas a imágenes entendidas como arte implican gestos, rastros y formas estrechamente vinculadas a la representación pictórica tradicional. Desprogramar o esquivar el estereotipo de lo artístico como lo meramente pictórico es cuestión de educación como lo ha sido anclar estos estereotipos de forma tan profunda en el ciudadano no especializado en estas áreas de conocimiento. La propuesta educativa contenida en la última parte de la tesis tiene como objeto arrojar un poco de luz sobre como se forjan estos vínculos y como el ciudadano puede adoptar una visión crítica y más flexible e intuitiva en torno a lo relativo a la expresión mediante la imagen fija.

El texto que sigue es un fragmento del *Daybook* de Edward Weston:

Ya que el tiempo me había favorecido con días para hacer tomas, estuve preparando para mostrar la foto de la nueva palmera. ¿Por qué unas pocas yardas de un blanco tronco de árbol, exactamente centrado en el cuadro, y atravesando un cielo vacío podían causar una reacción tan real? ¿Y por qué invertí horas en hacerlo? Una pregunta puedo contestar fácilmente: ¡Tenía que hacerlo! (Weston, citado por Newhall, 2002, p. 184).

Esta honesta declaración de Weston, artista preocupado por la exactitud y minuciosidad técnica de la representación, permite constatar el papel que la intuición toma en el desarrollo de la obra del genio. Muchas veces el motor que hace seguir por determinados caminos evolutivos en nuestra obra es el meramente intuitivo. Hay algo que impulsa a hacer cierto tipo de imágenes, en apariencia, de forma irracional. Este atributo de lo artístico, está estrechamente ligado a tipos de inteligencia de carácter emocional que chocan frontalmente con los planteamientos racionalistas instaurados por las instituciones, artísticas y educativas, que propugnan el pensamiento empirista. Sin embargo los alumnos tienen que aprender a desbloquear este sentido intuitivo que se obtura con los pensamientos racionalistas y los academicismos empleando como las que los artistas dadaístas exploraron a través del automatismo, al propugnar el azar como motor de desarrollo de la obra artística y como catalizador de la intuición.

La pragmática contemporánea recoge la atención a las consideraciones de los casos interactivos y reflejos de los contextos sociales y personales de los usuarios afines de Nan

Goldin y Stephen Shore a Miguel Trillo, documentando tribus urbanas. Esos deben ser también nuevos catalizadores de la intuición actual.

4.2.4.3 Sobre la iconicidad y la abstracción

En cuanto a la pintura y escultura, el credo actual de la gente de mundo (...) es el siguiente: Creo en la naturaleza (...) “Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza. (...) De este modo, la industria que nos brinde un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto”. Un dios vengador cumplió el deseo de la multitud. Daguerre fue su Mesías. Y así la masa razonó:” Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud (...) la fotografía es el arte”. A partir de este momento, la sociedad inmunda, como un solo Narciso, se precipitó a contemplar su trivial imagen en el metal (...) Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o demasiado perezosos para acabar los estudios, este encenagamiento universal se caracteriza no solamente por la ceguera y la imbecilidad, sino por tomar el color de la venganza (Baudelaire citado por Sougez, 2004, p. 344).

Quizá uno de los motivos por los cuales la fotografía haya tardado tanto tiempo en desarrollar una plástica y un lenguaje propio del medio haya podido ser este celebre texto de Charles Baudelaire. El menosprecio y el hecho de relegar al nuevo sistema la tarea de la reproducibilidad encasillan al sistema en el ámbito de la representación mimética, negando a la fotografía, en un primer momento, la posibilidad de participar de los nuevos códigos emergentes de la pintura impresionista y de las posteriores vanguardias pictóricas que comienzan a desarrollar una nueva forma de mirar y de representar.

Cuando aparece la fotografía como sistema operativo pleno, los artesanos de la pintura y la estampa, cuya función no era otra que la de ser meros copista del natural, miniaturistas, retratistas y productores de bodegones y paisajes, sin elevadas pretensiones más allá de la obtención de imágenes verosímiles, su función y posición se vio, sin duda, seriamente amenazada. La fotografía, hasta la aparición del cine, era el sistema de representación más icónico y mimético conocido hasta el momento. Sin embargo, en la gran mayoría de formas de representación fotográfica artística, la imagen no se presenta casi nunca de forma neutra o con voluntad de ser objetiva. Generalmente se toman decisiones en tanto a forma y contenido que podríamos considerar diferentes gestos de abstracción. Desde los gestos pictóricos de los primeros fotógrafos artísticos de final del XIX hasta los fotógrafos rupturistas de estas

prácticas en el movimiento *Photo -Secession*, *Straight Photography* o la *Nueva Objetividad* alemana, aunque parecen perseguir una imagen objetiva y nítida, plantean estrategias que hacen que la imagen se torne abstracta en alguno de sus aspectos. Las vanguardias artísticas europeas liberaron a la fotografía de la carga del gesto pictórico decimonónico, de las formas y de los temas academicistas clásicos, buscando desembarazarse de estos estereotipos temáticos y formales se adhirieron a otras formas de representación que, aunque modernas, originales y rupturistas para la época, no dejaban de ser nuevos modelos estéticos surgidos como consecuencia de las nuevas formas plásticas promovidas por los “ismos” europeos. Fotógrafos como Paul Strand o Edward Weston (Figura 119) promotores de esta nueva fotografía sin ataduras, se aproximaban a través del punto de vista y del fragmento a las estéticas formalistas ligadas a las estrategias de las Vanguardias pictóricas.



Figura 119. Weston, E. (1925). *Excusado*.

El artista (...), abstrae la “forma” a partir del objeto que ve. El escultor suele abstraer la forma tridimensional. Haciendo abstracción del color; el pintor abstrae contornos y colores, y hace abstracción de la tercera dimensión. En este contexto, uno oye decir que la línea del dibujante es una “tremenda hazaña de abstracción” porque no “se presenta (de esa forma) en la naturaleza” (Gombrich, 1999).

Estos signos de abstracción que Gombrich apunta pueden hallarse de otro modo en la fotografía. El hecho de fotografiar implica decisiones como son la selección de elementos dentro del cuadro y la omisión de otros. Recursos como el foco selectivo en situaciones de poca profundidad de campo, la sobreexposición o subexposición que discrimina planos y texturas en la imagen, la trepidación de elementos en movimiento cuando se trabaja con velocidades críticas de obturación o las decisiones que se toman en la interpretación de un negativo o un archivo RAW como las propias de la toma que acabamos de citar o la alteración de la gama tonal o de alguna dimensión cromática como la saturación, son por tanto, abstracciones de la realidad. El hecho de que algunos de estos recursos de lo fotográfico puedan asemejarse a situaciones perceptivas de lo visual que se puedan dar en la realidad, y el asumir la imagen fotográfica como un sistema de representación y recepción análogo al de percepción visual, hacen más difícil asimilar la cuestión de la abstracción como un atributo o



Figura 120. Rainer, A. (1972). *Sin título*.

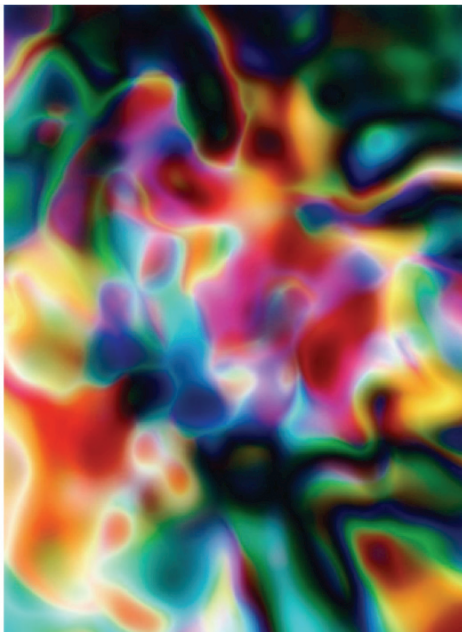


Figura 121. Ruff, T. (2003). *Substrate II*.

característica posible en la imagen fotográfica. De alguna forma, el mero acto de fotografiar implica algún aspecto de abstracción por el mero hecho de tratarse de una representación. La fotografía artística comienza esta andadura hacia la abstracción de manera más evidente con los movimientos de Vanguardia pero quizá esto se haga patente de forma más evidente con la llegada de los expresionismos abstractos americanos cuyas formas de abstracción pura también motivan a los operadores de lo fotográfico a asomarse a los límites de lo tolerable para el espectador común. Podemos señalar la obra de Arnulf Rainer (Figura 120), artista que interviene sobre la fotografía con materia opaca, pintura al óleo o lápices grasos que ocultan, interfieren o reinterpretan la imagen fotográfica tornándola gráfica. También se observa las representaciones de Thomas Ruff, en sus series *Nudes*, iniciada en 2003 en la que trabaja con fotografías pornográficas que obtiene de Internet. Al ser de imágenes web el tratamiento de edición consiste en magnificar su escala y resolución, lo que realiza a través de un proceso de interpolación por la cual el editor de fotografía compone los datos que faltan (píxeles que faltarían para una representación a mayor escala, como si se tratara de una especie de estiramiento de una pequeña imagen). En cierta forma el editor inventa los datos que faltan para completar el espacio a través de un algoritmo específico.

Otro trabajo de la misma índole, cuyo resultado es una imagen abstracta pura, son las imágenes que componen su serie *Substrate* (Figura 121).

Ya en el siglo XXI la abstracción que sólo había estado vinculada a la fotografía artística, comienza a ser asimilada por el público ajeno a la representación artística. Así, fotógrafos de moda como Nick Knigh (Figura 122), Warren du Preez, Javier Vallonrad o Paolo Roversi, entre muchos otros, se acercan a la abstracción en la fotografía comercial, difícil tarea que asumen dado el conflicto de intereses que se les plantea al representar de forma abstracta imágenes que en ocasiones representan el propio producto publicitado.

El hecho de que la abstracción con un carácter más evidente o más puro se introduzca en la fotografía comercial que tiene como destinatario a un público no formado en enseñanzas artísticas específicas, denota un desarrollo en el imaginario popular y es un indicador de que la sociedad comienza una etapa de mayor madurez en lo visual al tiempo que implica una mayor apertura. La sociedad no especializada en el ámbito de la imagen parece demandar la experimentación de los productores. Se entiende con esto que con la dilución de las fronteras entre los géneros, con la menor presión de las formas institucionalizadas del arte y otros sectores productores de imágenes, como la industria del cine o la publicidad, los estereotipos comunes entran en crisis y se abre una etapa de mayor apertura en torno a la estética y a lo creativo.

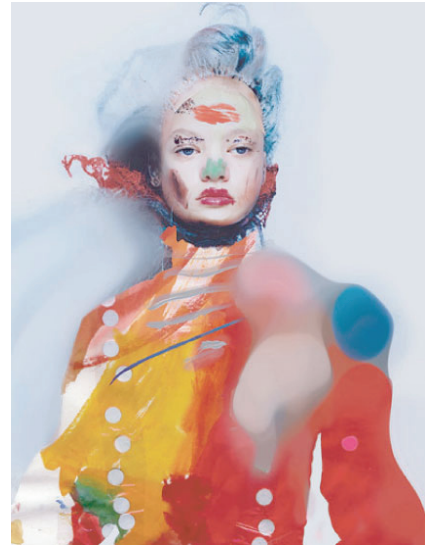


Figura 122. Knight, N. (2000). *Dolls*, SHOWstudio.

Quizá esta apertura formal y conceptual de los nuevos productores de imágenes tenga que ver con la crisis que probablemente sufran los modelos dicotómicos de los productores de fotografía tal como los establecía Jean-François Chevrier (Baqué, 2003, p. 43), para quien había dos grandes grupos segregados: los que son “artistas que utilizaban la fotografía” asimilando la fotografía en el contexto de las artes plásticas y no estrictamente en lo fotográfico, y los fotógrafos “puros” herederos de la historia de la fotografía tradicional. Sin duda el marcado carácter documental y fotoperiodístico de grupos de fotógrafos como los americanos Robert Franck, Lee Freidlander, Gary Winogrand, etc., y de los fotógrafos franceses de interés humano como Doisneau, Boubat, Izis, contrastan de forma significativa con los artistas de la acción y performance que utilizan la fotografía como Gina Pane, Dennis Oppenheim, Michael Joumiac, Dieter Appelt. Los primeros enmarcados por la inercia de la historia de la tradición fotográfica, los otros avalados por las grandes instituciones museísticas y los grandes certámenes y bienales (Baqué, 2003, p. 43).

Circunstancias tales como que el matrimonio Becher (fotógrafos documentalistas alemanes de los que ya hemos hablado) obtuvieran el premio de escultura de la Bienal de Venecia de 1980 permiten comprender que no se trata exclusivamente de una desaparición de las etiquetas de género del ámbito o de la práctica de lo fotográfico sino que se trata de una globalización de la práctica plástica donde los procedimientos tampoco son un criterio de definición.

Sin duda el hecho de que sectores como el de la fotografía de la moda, con un eminente carácter mercantil y profesional, comiencen a derivar hacia los derroteros formales, conceptuales y operacionales de la obra artística plástica denota también la desaparición de estas fronteras y de las etiquetas, no sólo de los géneros de lo fotográfico sin también de lo artístico.

En definitiva se está produciendo, como ocurriera en la época de las Vanguardias artísticas por parte de la pintura, una emancipación de la representación mimética también en lo fotográfico. Y esto no está sucediendo en el contexto artístico sino en el de la fotografía de consumo y en consecuencia también en el entorno amateurista. Esta forma sin complejos de abrazar la abstracción en fotografía implica el abandono de la retórica de muchos de los modelos discursivos de género y una liberación hacia un nuevo experimentalismo fotográfico desligado por lo menos de la literalidad de las formas del siglo XX.

La significativa madurez estética, conceptual y expresiva que el ciudadano común, el amateur alcanza en la segunda década de este segundo milenio no es espontánea o inmediata sino que se viene gestando en los contextos artísticos desde los años 1960 con el arte conceptual y el arte pop, citando a Jeff Wall:

La sustitución que hace Warhol del concepto de artista como productor cualificado, por la de artista como consumidor de nuevos artilugios de fabricación de imágenes, no fue sino la manifestación más sorprendente y más obvia de lo que se podía llamar el nuevo amateurismo, que caracteriza gran parte del arte de los años sesenta y los primeros setenta. Las películas amateurs y las imágenes y estilos fotográficos tenían que ver, naturalmente, con la tradición del documental, pero la verdadera repercusión del género se dio con la obra de aficionados reales, la población en general, la “gente”. Para empezar, debemos admitir que hay una idea utópica consciente en este giro hacia lo vernacular tecnológico. El eslogan de Joseph Beuys “cualquiera persona es artista”, o la reticencia de Lawrence Weiner para la realización y posesión de sus obras, son un claro y peculiar reflejo del lado idealista de la afirmación de que el “proceso de realización” de obras de arte necesita ser, de hecho se ha convertido, en algo mucho más sencillo de lo que era en el pasado (Picazo y Ribalta, 2003, p. 241).

El eslogan de Beuys se hace presente en las prácticas cotidianas de individuos no pertenecientes a los contextos convencionales del arte, haciéndose cada vez más diluida la figura del artista con respecto a los modelos tradicionales. El amateur toma un papel relevante

como hemos podido ver a lo largo de la investigación determinando en la contemporaneidad, a través de su presencia en las redes, los desarrollos de la industria, y los derroteros de la estética. Jeff Wall expone las consecuencias del experimentalismo pop warholiano:

De esta manera se constituye un modelo metodológico: la técnica amateur o no profesional de la cámara, convencionalmente asociada al naturalismo anticomercial y al compromiso existencial, por no decir político, deja de tener estas connotaciones y se la vincula a nuevos temas psicosociales, incluida una nueva versión del glamour que quería dejar atrás. En este proceso el amateurismo como tal se hace visible como la modalidad o el estilo fotográfico que, en sí mismo, significa el desarraigo de la fotografía de tres grandes normas de la tradición representativa occidental: la forma, la técnica, y la que está relacionada con la gama de contenidos. (Picazo y Ribalta, 2003, p. 241),

Las fracturas de la norma que Warhol lleva al extremo en su práctica de la imagen, como Duchamp hiciera con el *ready-made* convirtiendo a su obra en un “objeto independiente, un objeto desvinculado de las tradiciones dominantes”, como señala Wall *ibidem*, alcanza la praxis amateurista contemporánea siendo los nuevos contextos de Internet un escenario activo para otro giro de semejantes consecuencias.

4.2.5 Estudio

En las dos primeras partes de la investigación que concluimos con este epígrafe hemos pretendido dibujar, a través de los rastros que la historia del sistema ha ido trazando, el escenario contemporáneo de la práctica fotográfica que se presenta en la contemporaneidad como un medio de expresión operativo en el contexto amateur en la comunicación de cualquier ciudadano.

La imagen fotográfica contemporánea gracias a su nueva coyuntura social y tecnológica ha alterado sin precedentes la concepción, el uso, la práctica, la función, la estética y el lenguaje del medio fotográfico, convirtiéndose casi en otro sistema de representación, muy diferente al que conocimos en el siglo XIX y el recién concluido siglo XX. La fotografía se ha convertido en un aspecto indisoluble a nuestra cultura, en una herramienta y canal de comunicación global y casi universal.

El tránsito al sistema digital no ha supuesto solamente la desmaterialización de la imagen fotoquímica y la aparición de la pantalla como soporte natural de la nueva fotografía. Su actual

naturaleza numérica la ha convertido en un recurso de información y comunicación esencial de los nuevos sistemas de telefonía, mensajería, correo electrónico, alterando significativamente la morfología de la cámara. En particular la fotografía se torna un elemento clave en la comunicación en las redes sociales, que en la actualidad se convierten en el epicentro de los desarrollos tecnológicos, y en el eje vertebrador de los usos sociales, pragmáticos y estéticos del nuevo medio.

También el cambio de naturaleza de la actual fotografía abre un campo, hasta ahora vetado al profesionalismo, que a su vez produce una crisis sin precedentes en la credibilidad de la fotografía como documento: es el acceso del amateur al laboratorio, al desarrollo de la capacidad de interpretación del archivo capturado. Lo que en el pasado, en el contexto del laboratorio fotoquímico, se llamaba positivado y que en la actualidad se suele denominarse edición fotográfica. El proceso de interpretación de la imagen se lleva produciendo en el ámbito profesional desde la propia aparición de la fotografía, siendo una parte natural y esencial del proceso. Con la aparición de los sistemas fotográficos amateur que comienza a desarrollar Georges Eastman y su empresa Kodak a finales del siglo XIX, se aparta al amateur de esta parte del proceso prácticamente durante un siglo de existencia del sistema. Con el desarrollo de la fotografía digital, el amateur vuelve a recuperar el control de esta parte fundamental del sistema fotográfico, tomando por otro lado conciencia de la naturaleza representativa del medio y desvirtuando la idea de verdad casi absoluta que hasta el cambio de milenio abanderaba la fotografía gracias al fotoperiodismo y el empleo de este medio como soporte documental habitual.

La coyuntura tecnológica y mediática implica un forzado desarrollo de las capacidades y competencias en estos ámbitos del nuevo ciudadano. Así sufre súbitamente un cambio la sociedad, y el ciudadano común, que en ocasiones nunca ha practicado la fotografía como amateur, se ve forzado por el nuevo entorno tecnológico y coyuntural a desarrollar la práctica fotográfica. De esta forma todo ciudadano se convierte y se ve forzado al amateurismo. Hoy en día todos somos amateurs. Esta nueva situación causa, como ha ocurrido de forma puntual y circunstancial en algunos momentos de la historia, pero esta vez de forma rotunda e irreversible, una serie de rupturas, desplazamientos y posicionamientos confusos de los distintos ámbitos del medio, fotógrafos profesionales comerciales, artistas y amateurs convencionales de la fotografía tradicional.

El contexto que proporciona internet a su vez, propicia gracias a foros, tutoriales, videotutoriales, etc. un desarrollo del autodidactismo sin precedentes siendo los contextos para

estos desarrollos cada vez más rigurosos, completos y operativos, frente a la desatención y abandono generalizado por parte de las instituciones educativas en este tipo de áreas de conocimiento en los ámbitos reglados. La alfabetización icónica y visual universal que propugnaban László Moholy-Nagy, Walter Benjamin o Dondis A. Dondis, entre muchos otros, no sin un cierto carácter utópico y adelantándose a su tiempo y contexto social, parece cobrar un sentido casi premonitorio en nuestro tiempo. Hoy sí, si existe tal premura en la alfabetización visual universal y sin embargo no parece haber reacción por parte de los estados.

La naturaleza curiosa del nuevo ciudadano y el significativo desarrollo de su competencia para aprender a aprender implica una cada vez más frecuente demanda de determinados conocimientos de restringido y complejo acceso en los ámbitos de enseñanza formal y reglada. En los últimos años esta demanda cívica quedaba cubierta por el espíritu de autogestión y altruismo didáctico promovido por *bloggers* y *youTubers*. Este coto virgen, hasta hace muy poco tiempo para lo educativo, poco tardará en ser explotado por particulares, empresas privadas e instituciones, que motivadas por la relativa poca inversión que supone este tipo de desarrollos, liberados de la necesidad de disponer de espacios físicos para el desarrollo de la actividad docente tradicional y la operatividad de estas plataformas digitales que alberguen gran cantidad de posibilidades para alojar multitud de contenidos y formatos, y todo esto sumado a la masividad de alcance de estos entornos a todo tipo de usuarios, supone un jugoso atractivo, no sólo económico sino de visibilidad y prestigio para empresas e instituciones. Este nuevo contexto virtual, muy distinto al de la docencia tradicional, del entorno físico y la relación presencial con el docente, requiere de nuevas metodologías que están siendo ahora mismo diseñadas, desarrolladas y puestas en práctica.

Un ejemplo del calado que está suponiendo este tipo de propuestas de educación abierta son canales como *OpenCourseWare*, *YouTubeEDU*, *iTunesU*, y las plataformas de *MOOCs* *MiriadaX* y *edx* (cf. *edx*, *web*). *Edx* es la plataforma masiva y abierta (*mooc*)⁸ que fue inaugurada en el año 2012 por el Instituto Tecnológico de Massachusetts y la Universidad de Harvard. *Miriamax* es la plataforma *MOOCs* de habla hispana más importante del mundo. Otras grandes instituciones en el ámbito de la tecnología y los contextos digitales como la multinacional Apple desarrollan plataformas similares como *iTunes-U* también proponen sus cursos *on-line* con una calidad, operatividad y rigor sin precedentes en este tipo de contextos.

⁸ *Mooc* es el acrónimo en inglés de Massive Online Open Courses, Cursos online masivos y abiertos (cf. *mooc*, *web*)

La comunicación audiovisual es una de estas demandas ciudadanas y la pragmática del medio fotográfico se presenta como base elemental y punto de partida para el estudio de cualquier código audiovisual. La fotografía se convierte pues en una herramienta esencial de comunicación del nuevo ciudadano prosumidor.

Además de los aspectos instrumentales de lo fotográfico que implican el manejo de la cámara y el control de los procesos de edición digital, el estudio de la pragmática de la fotografía implica una definición de un marco teórico en cuanto a las implicaciones y conceptos ligados a la idea de representación y un conocimiento detallado de los recursos y aspectos formales que constituyen y configuran la imagen (elementos morfológicos, geometría del cuadro, composición, etc.). Además de todo esto la pragmática de la fotografía implica, como no puede ser de otra manera, a la dimensión semiótica del código de la imagen. Dada la esencial naturaleza connotativa y polisémica de este lenguaje, se hace imprescindible la necesidad de la adquisición por parte del ciudadano prosumidor de imágenes, de una cultura de lo icónico, de un imaginario histórico y universal lo más amplio posible. Un conocimiento profundo y amplio de las significaciones formales, las connotaciones que el estilo, el saber de la cultura y la historia de la imagen permiten una rica producción y decodificación de cualquier mensaje icónico. Parece quimérico que el ciudadano común pueda adquirir una base sólida de todos estos conocimientos de forma espontánea, sólo para poder operar de forma autónoma como prosumidor fotográfico, pero lo cierto es que una base sólida se ha ido forjando casi de forma inconsciente a lo largo de los últimos 50 años. La escuela ha participado de este aprendizaje, como es lógico, pero sin duda quien ha tenido un papel fundamental en la adquisición de una cultura icónica popular universal ha sido, la por otro lado impopular publicidad, que en definitiva es quien ha formalizado y constituido las referencias conceptuales y los estereotipos comunes de la actual retórica de la imagen. La publicidad aunque, en ocasiones, sin un rigor excesivo ha ilustrado en multitud de referencias históricas, estéticas, culturales y conceptuales en ámbitos de la sociedad, muchas veces, desconectados de contextos educativos y culturales más complejos.

Citando a Jean-François Chevrier:

A pesar de la extrema diversidad de las imágenes fotográficas producidas y reproducidas desde la invención del proceso quizá sería posible imaginar una historia de la “fotografía” si el proceso mismo constituyera un denominador común suficiente. Antes de cualquier relato, de cualquier reconstrucción, se debería emprender una enorme tarea para establecer conceptos y metodología, para poder diferenciar y

articular usos y producciones radicalmente heterogéneas tanto en el plano social (o antropológico) como en el plano estético. Sin embargo, el denominador común del proceso pronto parecería insuficiente y su necesidad se reduciría a un simple valor instrumental (Chevrier, 2007, p. 145).

Así es, generalmente, cuando se plantea el estudio de la fotografía; tanto docentes como aprendices del sistema, centran su interés en lo estrictamente instrumental del medio, ignorando aspectos fundamentales de la naturaleza de la imagen, cuestiones claves de su pragmática y sobre todo se ignoran los objetivos finales que implican el uso de un lenguaje que en definitiva es contar. Nos preocupamos de el cómo contar sin pensar en el qué contar. De alguna forma el planteamiento que presentamos en la tercera y última parte de la investigación pretende una reflexión en este sentido, indagar sobre cual es el contexto contemporáneo de lo fotográfico, analizar sobre cual es el papel de la imagen en las redes y entornos contemporáneos y presentar cuales son los recursos de los que el ciudadano disponen para producir sus propias imágenes.

El objetivo final de esta tercera parte que abriremos a continuación es pues establecer cual ha de ser el papel de lo educativo en este nuevo contexto, escenario particularmente nuevo con los cambios producidos en todos los aspectos en lo relativo a la imagen que hemos desarrollado desde diversos aspectos.

Llegado a este punto, hemos podido concluir la primera y segunda parte de la investigación donde hemos llevado a cabo una detallada revisión cronológica de lo que ha supuesto la fotografía en lo cultural y en lo social hasta la actualidad, haciendo un especial hincapié en los hitos tecnológicos, en las claves de sus usos sociales y en las derivas estéticas y pragmáticas que ha ido trazando el sistema y sus usuarios a lo largo de todo este tiempo. Se trata de un análisis histórico no exhaustivo, ya que nuestra intención ha sido focalizar en los aspectos que en alguna medida afectan a las dimensiones de lo que es hoy la fotografía, siendo absolutamente conscientes que por motivos de acotación de la investigación han quedado muchas cuestiones del desarrollo técnico sin citar y muchos fotógrafos de gran relevancia que no han podido ser nombrados en el estudio, sin por ello menospreciar su aportación al desarrollo del medio.

Este recorrido de ciento setenta y cinco años de historia oficial del medio fotográfico sumado al análisis de los antecedentes pre-fotográficos referidos, además de cumplir con el objetivo ya

descrito de definir las cuestiones transversales que han constituido la naturaleza de este medio y que han configurado las circunstancias de operadores y lenguajes, pretende aportar un bagaje en torno a la cultura de la fotografía que aporta esta inmersión en el pasado, pero que creemos podrá permitir comprender con mayor perspectiva la importancia que supone el poseer un cierto conocimiento histórico del medio para la práctica ordinaria del sistema fotográfico en la contemporaneidad, aspecto en el que insistiremos más adelante a lo largo de la tercera y última parte de la tesis.

marco empírico práctico

(tercera parte)

5. MARCO EMPÍRICO PRACTICO: FOTOGRAFÍA CON LA EDUCACIÓN

5.1 Introducción

En las partes finales de cada bloque histórico hemos concluido con un epígrafe denominado *Estudio* en las que hemos resaltado nuestras conclusiones con el fin de dibujar los aspectos esenciales que determinan el panorama actual del sistema con vistas a abordar esta última parte de la tesis.

Otra cuestión que hemos querido ir destacando de forma transversal a lo largo de la investigación es el papel que adopta el fotógrafo amateur o el fotógrafo no profesional en el contexto profesional, artístico y documental del ámbito de lo fotográfico, tomando en ocasiones un papel muy destacado y afectando de forma significativa a determinados giros del sistema en la técnica, en los usos sociales y en los gustos y derroteros estéticos, muchas veces directamente tutelados y determinados por la práctica amateurista y el fotógrafo amateur. Hoy en día nos encontramos ante un hito muy relevante del desarrollo del sistema fotográfico y consideramos que el amateur es un actor fundamental en el nuevo escenario de lo fotográfico.

A lo largo de esta tercera parte indagaremos sobre cuál es y cuál consideramos que debería de ser el papel y la postura de la educación en el ámbito de la nueva fotografía. Los cambios que se han producido en lo social en tanto a la producción, emisión y consumo de productos icónicos nos obliga a replantear nuestra postura y redefinir cuál es nuestro papel como docentes intentando resolver la “asintonía” y el estancamiento que el aspecto educativo sufre con respecto a la fulgurante evolución del sistema fotográfico así como de sus canales de comunicación y la naturaleza de los propios usuarios.

En un reciente estudio titulado *Competencia Mediática: Investigación sobre el grado de competencia de la ciudadanía en España*, dirigido por Joan Ferrés se destaca:

Los resultados de la investigación ponen de manifiesto que entre los ciudadanos y ciudadanas españoles hay graves carencias en cuanto al grado de competencia mediática, entendida como capacidad para interpretar mensajes audiovisuales de manera reflexiva y crítica y para expresarse a través del audiovisual con unos mínimos de corrección y de creatividad (Ferrés, Matilla et al, 2011, p. 82).

Los resultados de esta investigación nos llevan a plantearnos, con un carácter más específico, cual es el grado de competencias que el ciudadano común tiene en el ámbito de la fotografía, en un momento donde se tiende a definir el nuevo entorno mediático como un contexto donde el ciudadano pasa de consumir (en este caso imágenes) a también realizar sus propios productos icónicos, pasando a ser lo que se conoce hoy en día como prosumidor. En este nuevo escenario global, donde se prevé que el ciudadano produzca sus propios materiales, resulta preocupante que en nuestro país no seamos competentes en ámbitos básicos del ámbito de lectura, comprensión y estética más elementales. Consideramos de gran importancia el abordar aspectos específicos y acciones educativas puntuales de forma apremiante para solventar este déficit. La fotografía por ser una forma de comunicación común y por tratarse de un medio estático, permite un análisis menos complejo que el de la imagen en movimiento. Y permite facilitar las estrategias y los recursos al ciudadano para conseguir de una manera operativa estas competencias.

De los usuarios de redes relacionadas con la producción de imágenes un importante sector no produce aún sus propios contenidos. “De los usuarios de Instagram el 37 por ciento nunca ha subido una fotografía” (cf. González, 2014, *web*).

Un importante sector de la ciudadanía se enfrenta al reto del desarrollo de sus competencias en la producción fotográfica en un momento vital en el que su contacto con los sistemas educativos tradicionales no es ya factible o resulta complejo. Nuestra pretensión en el desarrollo de la propuesta operativa no es abordar esta problemática exclusivamente para las nuevas generaciones sino elaborar una primera solución para solventar el problema competencial de los actuales usuarios de las redes al margen de su naturaleza específica. Esta circunstancia plantea un conflicto o interferencia con respecto a las formas tradicionales de programación educativa, dónde lo primero que se define a la hora de desarrollar un proyecto pedagógico es el contexto para al cual va destinado. Siendo conscientes de ello por tanto, el

contexto quedará definido por los propios usuarios que se aproximen a este recurso, siendo generalmente por la propia naturaleza de las personas que operan en este nivel del sistema, ciudadanos con unas competencias básicas en los aspectos tecnológicos y mediáticos y con un nivel cultural que les permita al menos tomar consciencia de las carencias y faltas de competencia para desarrollar una producción solvente en lo fotográfico. El formato y alojamiento de la propuesta operativa por tanto quedaría inscrita en lo que hoy por hoy se conoce como los ya citados *MOOCs*, siendo estos espacios y metodologías educativas absolutamente novedosas y en consecuencia estando en pleno proceso de configuración, definición y evolución.

En la presente tesis no se investiga cual es el grado de competencia de la ciudadanía en el ámbito de la fotografía digital pero si se presenta una definición de dimensiones y de indicadores que podrían ser el primer paso para desarrollar una investigación en este sentido.

Nuestro país siempre ha sido un referente mundial en lo relativo al arte y la creatividad, si bien es cierto que los nuevos marcos expositivos y de referencias artísticas se encuentran en un momento de cambio, es la ocasión para fomentar lo que podría ser nuestra aportación a la cultura global, que sin lugar a dudas en un futuro inmediato será analizada, valorada y reconocida o menospreciada.

En definitiva consideramos que existe una cierta fractura, quizá provocada por la diferencia de velocidades de evolución existente entre el desarrollo sistemático y cultural de lo fotográfico y las medidas adoptadas en el plano educativo. Esta falta de sincronía se debe a que las medidas adoptadas para la adaptación del sistema educativo de la abrupta llegada de las nuevas tecnologías y nuevos medios, las denominadas TIC's, se ha focalizado prácticamente en exclusiva al aspecto instrumental y operacional de los sistemas, no habiéndose definido, al menos en el ámbito que nos compete en torno a la creación y desarrollo de los discursos fotográficos, lo que pueden ser unas fundadas bases teóricas para su desarrollo ni un objetivo conceptual claramente definido.

Joan Ferrés hace alusión a las distintas crisis ocasionadas en lo educativo en diferentes etapas de la historia, pareciendo todas coincidir con la aparición de cambios relevantes en las formas de comunicación como consecuencia de cambios significativos en los lenguajes y en la tecnología que terminan deribando en fracturas entre las instituciones y el pueblo:

Tal vez en algunos casos el fracaso escolar se deba a la incapacidad de la escuela de tender puentes con la cultura popular y con los intereses y capacidades de las nuevas generaciones. (...) El momento educativo actual ha sido definido por algunos especialistas como la tercera crisis de la educación occidental a lo largo de la historia. La primera crisis tuvo lugar en la Grecia del siglo V a. C. cuando Atenas pasó de una cultura oral a una cultura escrita, a partir de la invención del alfabeto. La segunda se remonta a la Europa del siglo XVI, coincidiendo con la transformación de la cultura provocada por la aparición de la imprenta. La tercera gran crisis corresponde a la era actual y se produce como consecuencia de la revolución electrónica, sobre todo a partir de la invención de la televisión (Ferrés, 2000, p. 40).

Sin lugar a dudas, más que la televisión, el giro más relevante acaecido en este último periodo, es si cabe, la aparición de internet y la interacción y los cambios tan significativos producidos en los usuarios de los nuevos contextos que propician las redes. En estas circunstancias podríamos casi constatar que nos adentramos en una prematura cuarta crisis, si bien muy ligada a la anterior.

Pensar en la praxis de la fotografía como un aspecto natural e intuitivo que ha de desarrollarse fuera de los ámbitos educativos, es como pensar que uno puede aprender a expresarse a través de la palabra escrita solamente por el roce cotidiano de las relaciones familiares y sociales sin necesidad de asistir a la escuela. Ignorar la necesidad de adoptar medidas desde las instituciones educativas en este sentido implica en definitiva ignorar la presente cultura de la imagen digital, aspecto que supondrá a corto plazo una ruptura entre la realidad social y la realidad educativa.

Por otro lado pensar que el paso de la fotografía analógica (o tradicional) a la fotografía digital es un mero tránsito de un formato a otro, de un soporte a otro, que es algo a lo que se ha reducido en muchas ocasiones y en determinados contextos en un pasado relativamente reciente es una torpeza fruto de la ignorancia de la naturaleza y consecuencias pragmáticas del nuevo sistema. Esta forma reduccionista de percibir la evolución de lo fotográfico es lógicamente un error que cada vez se sostiene con mayor debilidad, gracias a la propia práctica, producción y consumo de lo icónico. Como hemos analizado en los apartados anteriores esta confusión puede deberse a que la morfología y parte de la tecnología del sistema tradicional respecto del digital mantiene fuertes analogías y correspondencias. Aunque si bien es cierta esta relación, existe un contraste muy significativo de lo digital con respecto a lo tradicional que determina la diferencia esencial entre ambos mundos, y esta es la emisión de

la imagen fotográfica en las pantallas, como prácticamente su soporte natural, la autoedición y la publicación del material icónico en las redes, que hacen que los inventos comiencen a bifurcarse como si tratasen de dos naturalezas sistémicas. Incluso también para las personas del ámbito no profesional de la imagen, se determinan estos sistemas como cosas diferentes.

Esta diferencia ya evidente para todos, implica una revisión del nuevo sistema y de su tratamiento desde el ámbito de la cultura y de la educación, la transversalidad en todos los ámbitos de la nueva fotografía, supone alterar los valores y criterios con los que hasta ahora nos regíamos. Siendo conscientes de la evidente desatención que la vieja fotografía sufría por parte de la cultura y la educación, con humildad vemos que el viejo medio, que proyectaba una suerte de halo de romanticismo y apego hacia la cacharrería y parafernalia del laboratorio, a la que mirábamos con cierta condescendencia, se ha convertido en otra cosa, sino de mucha más envergadura, si de mucha mayor complejidad, profundidad, presencia y poder, y a la que miramos con un punto de vista bien distinto en el presente. Con esto no queremos decir que el invento haya crecido y se haya hecho más grande, sino que asistimos con cierta estupefacción a la mutación de una cosa conocida y engañosamente previsible en otra cosa que en cierta forma nos supera.

En este apartado de la investigación recapitularemos cuál es la situación actual en la definición del marco teórico general en el ámbito de lo fotográfico en nuestro sistema educativo, estudiaremos cómo se establecen las competencias actualmente en curso y cómo se instituyen los indicadores que definirán las dimensiones que determinen los objetivos específicos para alcanzar competencias básicas en nuestra materia. Plantearemos en nuestra investigación un alto nivel de concreción llegando a formular ejemplos de actividades que se presentarán en la parte final de este bloque y que podrán servir como referencia o como punto de partida operativa para que el docente pueda desarrollar las propias en función de su contexto de actuación.

5.2 Consideraciones en torno a la naturaleza del nuevo sistema. Aspectos relevantes de la naturaleza del sistema y del nuevo usuario que condicionan las estrategias educativas

5.2.1 Los ciclos activo-reflexivos en el pensamiento crítico-creativo

En todo proceso de acción existe una fase previa de aprendizaje, de análisis contextual y, en definitiva, de programación de la acción que se va a desarrollar. Posteriormente se realiza la

acción propiamente dicha. Esta acción se ve condicionada por el azar y por las imperfecciones de nuestra programación, propias de la naturaleza humana. Tras la actividad, en consecuencia, podemos obtener dos posibilidades en los resultados de la experiencia: podemos superar las expectativas de los objetivos que nos habíamos marcado (éxito) o podemos no alcanzar estas expectativas (fracaso). Por tanto, existe después de la actividad un proceso reflexivo de análisis de resultados y toma de datos (memoria) en el cual reajustamos los parámetros erróneos con vistas a realizar nuevamente la misma actividad o para pasar a la siguiente fase del trabajo. Este ciclo del proceso de aprendizaje-acción-reflexión se desarrolla en cualquier tipo de actividad y en realidad constituye lo que define la estructura general de la investigación en el aula.

John Elliott (2010) cita a MacDonald y Walker (1976) donde exponen un posible enfoque de resolución de problemas como propuesta para promover la innovación en el nivel del aula definiendo sus principales características:

Desde la perspectiva de la resolución de problemas, el receptor... inicia el proceso de cambio al identificar un área problemática o al sentir la necesidad del cambio. Cuando el área problemática ha sido identificada, el receptor emprende la tarea de alterar la situación bien mediante su propio esfuerzo, bien recabando la ayuda exterior adecuada... el receptor, en el modelo de resolución de problemas, está activamente implicado en la búsqueda de innovaciones para resolver su propio problema... La relación entre emisor y receptor es de colaboración (MacDonald y Walker citados por Elliott, 2010, p. 134).

Este enfoque propuesto para la actividad de aula se manifiesta de igual manera en el ámbito del autodidactismo siendo el interlocutor en el presente y futuro inmediato, el público de nuestra red (seguidores) que sirven como indicador de nuestros éxitos y fracasos y las referencias y tutelas educativas que vayamos definiendo en los *MOOCs* que vayamos seleccionando para nuestra formación.

En un futuro inmediato, las expresiones *autoevaluación*, *investigación-acción* y *adopción de decisiones* que Elliott (2010, p. 23) atribuye al profesorado en activo y en formación permanente se trasladarán al usuario de las redes, al desarrollo común del ciudadano prosumidor en activo.

En el contexto de los procesos creativos en el ámbito de las artes plásticas y la imagen, nuestro contexto se desarrolla de igual forma. En la actividad plástica tradicional del pintor y del

escultor estos lapsos entre la acción y la reflexión en ocasiones se solapan. El hecho es que la actividad plástica, más plausible, más sensorial, más conectada con la materia a través del tacto, el oído y el olfato, permite realizar rectificaciones en el propio proceso activo. Por supuesto el pintor es consciente de que de tanto en tanto ha de parar para ver lo que hace, ha de dejar que el tiempo pase para volver a ver la obra, tiene que tomar distancia también en el espacio, alejarse y continuar el trabajo cuando se vislumbra la nueva ruta a seguir. El artista plástico tiene, como la tierra, sus ciclos productivos, de cultivo, de recogida, de abonado, de barbecho, etc. Las paradas o las metas del camino artístico suelen definirse en exposiciones o publicaciones.

El artista que emplea la fotografía como medio, o el fotógrafo profesional que en determinado momento tiene un espacio para el desarrollo de su obra personal, realizan un proceso muy próximo al del artista plástico. El laboratorio fotoquímico se convierte en el lugar de experiencia física. En el laboratorio se decide cuáles son nuestras imágenes, cuál ha de ser su formato, se positiva la imagen modelándola a través del enmascarado o el tapado en la ampliadora como si de una pieza de barro esbozada se tratase. Con la toma de decisiones del laboratorio se construye la imagen. Mientras contemplamos el trabajo en las paradas del laboratorio meditamos hacia dónde tenemos que ir y qué rectificaciones se deben hacer de cara a las próximas sesiones, qué iconos, qué nuevos intertextos, qué nuevos gestos formales se incorporan al imaginario de nuestra obra y también cómo incorporar estos rasgos de identidad plástica en los automatismos del proceso creativo.

Es fácil pues que una gran parte del amateurismo movido por este proceso de ensayo error inicie sus gestos artísticos principalment movido por la rápida evolución, siendo el motor de esta actividad iniciática el éxito de la gran mayoría de las expectativas formadas. Esta fase de aprendizaje inicial, de emoción y motivación bien llevada nos permitirá con el tiempo desarrollar pensamientos creativos más sofisticados y alcanzar contextos más próximos a lo que entendemos hoy como arte y alejándose del amateurismo.

5.2.2 Sobre la iconosfera y el hiperestímulo

Resulta casi retórico hablar de la situación de densidad icónica en la que nos encontramos sumidos en las sociedades occidentales. Somos conscientes en mayor o menor medida de los *inputs* icónicos constantes que recibimos, ya no sólo por la presencia de imágenes en el

entorno urbano a través de tradicional publicidad de los grandes carteles sino en su presencia en las grandes y pequeñas pantallas.

Tanto los emisores de estas imágenes como sus receptores son conscientes de la capacidad de abstracción y de bloqueo que los lectores ponen en práctica ante muchos de estos *inputs* en el ejercicio de su consumo selectivo. En este contexto donde la gente está sumergida en estímulos que a veces no es consciente de percibir, este bombardeo sólo es evaluado en términos de éxito comercial dado que la abundancia de mensajes publicitarios están destinados a fomentar el consumo y los emisores no se interesan por lo general por la precisión o el tipo de decodificación que los emisores hacen de sus productos, más allá de su efectiva incitación a la compra.

Una discapacidad como la ceguera o la sordera puede ser una situación extrema, donde la percepción del individuo se ve mermada y le obliga a hacer un gran esfuerzo para decodificar el significado de las palabras o de las imágenes (Lowenfeld, 1961, p. 562).

¿Qué ocurre en nuestra sociedad actual con esta angustia por decodificar palabras e iconos? ¿Ha desaparecido? ¿Nos hemos anestesiado?

Somos en cierta medida conocedores inconscientes de la situación de saturación y de inmersión en la *iconosfera*. En los sistemas educativos contemporáneos se extienden los diagnósticos de trastorno de déficit de atención e hiperactividad, probablemente como consecuencia de la excesiva exposición a contextos saturados de información y estímulos, la pantalla encendida de T.V. y también de ordenador y a las múltiples pantallas de las que nos rodeamos.

Las palabras de Martín Barbero (2002) aludiendo a la televisión son igualmente extrapolables a la pantalla del ordenador: “ (...) la pantalla encendida como espacio socio-psicológico, como temporalidad reguladora de lo cotidiano, y como objeto-ritual "prenda de reconocimiento, de integración, de legitimidad social"” (Martín Barbero, 2002, p. 65).

La televisión exige “estar con ella” como dice McLuhan la ciberpantalla exige además “hablar con ella” comunicarse o interactuar con ella. Los adolescentes estudian y realizan sus tareas saltando desde la pantalla al cuaderno, desde la comunicación y percepción directa a la virtual

(redes sociales (Figura 123) y sistemas de mensajería instantánea)¹. En definitiva, a la sobre-estimulación heredada de la publicidad masiva que se viene llevando a cabo desde los años 50-60, se unen los nuevos ámbitos de comunicación que requieren de diferentes códigos e incluso de adaptaciones perceptivas físicas, como puede ser el cambio que supone ver objetos que reflejan o emiten luz.² La pantalla encendida ya no es estática como la que describía Gubern (1999) si no que es portátil, se encuentra de forma constante en nuestros propios bolsillos.



Figura 123. Mosaico y cuadro de diálogo de la aplicación Instagram.

5.2.3 Morfología, aspectos y usos

Muchos autores investigaron y teorizaron en el pasado sobre diferentes cuestiones relativas a la configuración formal de la imagen como Wassily Kandinsky (1866-1896) o como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) entre muchos otros. En el siglo XX, D. A. Dondis se presenta como uno de los estudiosos más representativos y que de manera más operativa y divulgativa reflexiona y hace reflexionar de forma sencilla y didáctica sobre las cuestiones morfológicas de la imagen, preocupado por alcanzar a un público amplio y no sólo específico del ámbito profesional:

Sabemos mucho de los sentidos humanos y particularmente de la vista. No todo, pero si mucho. También tenemos numerosos sistemas de trabajo para el estudio y el análisis de los componentes de los mensajes visuales. Desgraciadamente todo esto no se ha integrado en un conjunto que constituya una forma variable. La clasificación y el análisis puede ser realmente revelador de lo que siempre ha estado ahí el comienzo de una aproximación manejable a la alfabetidad visual universal. (...)

Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no, y que son susceptibles,

¹ En el momento de desarrollo de este texto se encuentra en plena fase de implantación sistemas de mensajería instantánea y gratuita. La plataforma más conocida es WhatsApp, que permiten no sólo comunicarse a través de textos como era ya habitual a través de los SMS si no la transmisión de imágenes fijas y en movimiento, notas de voz, archivos de diverso tipo, la posición a través del GPS, etc.
² Este cambio requiere de un importante esfuerzo físico y mental dado que supone variar las referencias relativas de cada contexto (luz y materia) como el color, el brillo, los umbrales de densidad, y esto se hace de forma intermitente y constante.

junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes visuales (Dondis, 2008, p. 23).

Lo cierto es que pese a la existencia de estos materiales bien definidos que plantean cómo abordar la construcción formal de la imagen, por lo general, no se contienen estas cuestiones de una manera sistemática en el estudio de la fotografía en los contextos de enseñanza comunes.

Podría a priori resultar complejo de cara al educando establecer unas directrices definidas o determinar unas pautas claras de enseñanza y aprendizaje de los elementos morfológicos de la imagen y de su modulación. Definir cómo se constituyen los nexos formales entre estos elementos y cómo se funda su vínculo con su medio natural: el cuadro. Esta conexión y puesta en relación morfológica articula o prorrumpa el deseado discurso semiótico. Existen muchos actores que debemos conocer y parámetros que debemos saber modular para establecer nuestro objetivo: lograr contener nuestras ideas en la imagen y establecer un cierto nivel de empatía con nuestros espectadores. Sin embargo todas estas cuestiones son sintetizables en pequeñas actuaciones o actividades que de forma disgregada pueden hacer comprender en muy poco tiempo al educando de qué manera operar en lo relativo a estos aspectos con la imagen.

Esta forma de acercamiento experimental a los códigos morfológicos de la imagen permite aproximarse a estas cuestiones desde la praxis de una forma natural, casi lúdica e intuitiva. Estas maneras de acercamiento formalista al entorno cotidiano desvelan además al operador un nuevo punto de vista propio que le revela gratos descubrimientos, por lo que estos ejercicios, a priori sistemáticos, sirven a la par como motor creativo y como un primer purgante de la, en ocasiones, estereotipada mirada del neófito fotógrafo.

Con esta cuestión del discurso compositivo ocurre algo parecido a lo que sucede con la problemática técnica del manejo de la cámara fotográfica. Parece que la segunda fase del proceso de aprendizaje operativo del sistema del amateur, una vez entendido el protocolo de registro y controlados los parámetros de cámara y utillaje, podría ser el comienzo de una aproximación a los aspectos de carácter constructivo y de composición de la imagen. Generalmente este aprendizaje es asumido por el fotógrafo amateur como un ítem más en el manejo de los controles de la cámara, por lo que es habitual que se planteen las cuestiones

compositivas por manuales y foros de forma sintética, estereotipada y mimética dando lugar, en ocasiones, a una aproximación pobre que no permite comprender en realidad la naturaleza de los elementos morfológicos y de su orden. La consecuencia de este planteamiento degenera en reflexiones simplistas sobre los aspectos constructivos, planteados como una suerte de recetas o protocolos mecánicos.

Quizás pensar en los procesos de aprendizaje con este carácter evolutivo no deja de ser también un planteamiento simplista, sin embargo nuestra experiencia docente en el campo de la fotografía corrobora esta tesis. El hombre desarrolla su conocimiento de una forma temática y operacional. Durante nuestra educación necesitamos articular los conocimientos necesarios para alcanzar los objetivos marcados, de forma que en el ámbito del aprendizaje de la fotografía su desarrollo se torne poliédrico. Se abordan los distintos aspectos de la factura y pensamiento icónico de forma temática y casi aislada; y es necesario comprender que sólo cuando tenemos un cierto control sobre los actores que participan de la construcción de la imagen vemos todos los aspectos de forma integrada.

Quizás en el desarrollo de programas educativos en el ámbito de la imagen se deberían establecer unos ejes estructurales y conceptuales iniciales con carácter transversal sobre los cuales empezar a disponer los paquetes de contenidos. En nuestra opinión, aunque no negamos que la tarea de componer con cierta armonía sea compleja, el sistema comunicativo visual implica operar con códigos binarios: 1-0, si-no, igualdad-diferencia. Articulamos nuestro discurso visual mediante la analogía y la diferencia: amarillo y naranja o amarillo y azul-violeta, línea curva o línea recta, grande o pequeño; textura rugosa o pulida; frío o caliente; masculino o femenino, etc. Estas unidades icónicas mínimas son como fonemas que escuchamos ligados en la fluidez de la frase y que, como analfabetos, somos incapaces de transcribir en su forma escrita.

La difícil tarea de componer una imagen a partir de nuestro pensamiento, de nuestra imagen mental, es la de decodificar un pensamiento y recodificarlo en icono. Para ello tenemos que trabajar con referentes propios y comunes. Martín Barbero (2002) hablando de la imagen dice: “Las imágenes funcionan obedeciendo a leyes como la contigüidad o de contagio según la cual una parte vale por el todo” (p. 96). Esto permite emplear el recurso de representar el todo con una sola de sus partes, es lo que se llama sinécdoque. La propia naturaleza de la representación icónica, el propio marco fotográfico, nos obliga a cortar fragmentos de la realidad, a seleccionar un área reducida, un fragmento, para aludir a un todo referencial.

Martín Barbero también señala en su texto de otras cuestiones gestálticas como la “ley de similitud, según la cual lo semejante evoca y actúa sobre lo semejante” (Martín Barbero, 2002, p. 96).

Dondis habla de nivelación y aguzamiento y en eso se basa toda modulación compositiva, en cientos de moduladores que iremos variando cargando de connotaciones nuestra plástica y nuestro mensaje (que son uno). En torno a los principales nichos, módulos de conocimiento o contenedores de ideas estereotípicas tendremos en cuenta a dos de los elementos morfológicos de la imagen fundamentales: la forma y el color. Estos elementos contienen de por sí información, son unidades mínimas de información signica. Como toda información no es completa, es abierta y está condicionada al conocimiento del lector de la imagen. Los referentes vivenciales, académicos y profesionales del lector harán más compleja y sofisticada, o bien simple o incluso nula la transferencia de conocimiento. Este es otro de los grandes *handicaps* que la imagen suscita a nivel social y que nos produce cierta desazón. La imagen es un punto de encuentro de identidad social y si no tenemos los elementos necesarios para su lectura nos sentimos frustrados. La empatía, esta capacidad de ver el mundo desde el punto de vista del otro, es una cualidad estrictamente humana y tienen que ver con nuestro impulso mimético y con nuestra búsqueda y construcción icónica con los referentes.

En los nuevos medios y en las nuevas pantallas el lugar de la fotografía es central. En este contexto cabe preguntarse ¿cuales son y serán los derroteros que siga la representación artística que emplea la fotografía como marco representativo? Las ideas que se manejan generalmente inciden en la superación de los caracteres dicotómicos de la problemática de la imagen fotográfica, es decir las dualidades y etiquetas de género y estilo tratando de forma esquizofrénica la corporeidad de la obra de arte y paralelamente su fragmentación, clasificado y categorización de códigos e intertextos: ¿Forma o contenido? ¿documento o expresión? ¿realidad o representación? ¿marco teórico o práctico? ¿imagen u objeto? Nos movemos en términos numéricos, unos y ceros que nos permiten entender de forma mecánica y pragmática algo que tiene que ver también con lo anímico, lo intuitivo y espiritual. Generalmente el discurso teórico emana del historiador del arte o del crítico. Estos puntos de vista sobre una realidad polidimensional del arte, ignoran cuestiones tan poco clasificables como son el placer en la representación, la felicidad en el hallazgo, el devenir intuitivo en el proceso creativo, todas ellas cuestiones invisibles y fuera de los códigos sobre los que se pueda teorizar. Por ello, lo más sencillo ante la falta de entendimiento de este aspecto, es ignorarlo como ocurre en ámbitos de diálogo como mesas redondas, *master class* y conferencias organizadas por

multitud de instituciones y estamentos privados (Corrales, Otero *et al*, 2012). Este aspecto ligado a la intuición más que al discurso crítico o a la retórica de la imagen tiene difícil formalización en el contexto teórico.

5.2.4 El espacio representativo: el formato

Alberti describe en su libro sobre la Pintura (1435) cómo comienza su trabajo:

Os diré lo que hago cuando pinto. Ante todo, dibujo un rectángulo en la superficie de lo que he de pintar del tamaño que preciso, al que considero como una ventana abierta por la que se ve el tema a pintar (Leon Baptista Alberti citado por Newhall, 2002, p. 9).

Algo tan sencillo como establecer los límites de nuestra representación define nuestra voluntad de representar. Esta sencilla descripción de Alberti sigue siendo válida para definir de forma concisa qué es una imagen fotográfica.

El formato rectangular que no nos cuestionamos no es el formato natural de la imagen. El fenómeno óptico de la cámara oscura se produce cuando en un espacio estanco se practica un estenopo (orificio). En su interior se proyecta la imagen del exterior, fruto de la reflexión mediante un haz de rayos luminosos cónicos cuyo vértice es el propio estenopo, describiendo en el plano focal que secciona dicho cono (pared de la cámara opuesta al estenopo) una imagen circular cuyos bordes son difusos.

El círculo es pues la forma natural de formación de la imagen óptica. Biológicamente, en el ojo (cámara oscura esférica) la imagen se proyecta en una mancha circular sobre un plano semi-esférico que compone la retina. La estructuración más acorde a la racionalidad y al carácter representativo de la imagen icónica ha supuesto la imposición de otros formatos frente al círculo.

En el 1840-41 Joseph Petzval (1807-1891) encargaba la fabricación en serie al óptico Peter Voigtländer (1812-1878) de una sofisticada cámara que generaba un fotograma circular (Figura 124).

Más de cuarenta años después, a partir de 1888, Georges Eastman diseña la popular cámara para aficionados (Figura 125).que, en cuyo rollo de papel podían exponerse 100 fotogramas circulares (Figura 126).



Figura 124. Cámara Voigtländer con objetivo Petzval, 1840.



Figura 125. Cámara Brownie 1900-1916.



Figura 126. Fotografía de formato circular realizada con la cámara de Eastman.

¿Porqué este formato a priori natural inherente a la propia percepción cae en desuso para la representación?

En primer lugar, plásticamente hablando, el cuadro cuadrangular se debe fundamentalmente al peso de la tradición pictórica y en segundo lugar, debido a cuestiones más pragmáticas. Dondis justifica el formato rectangular por cuestiones físicas obvias que son la horizontalidad del suelo sobre el que nos apoyamos y la dirección de la fuerza de atracción de la gravedad que nos empuja hacia el suelo y condiciona nuestra vida sobre la superficie terrestre, es decir argumentos de la estructura de la racionalidad al uso.

En 1858 Thomas Skaife diseñó una de las primeras cámaras en miniatura que además de su gran luminosidad ($f\ 2.2$) disponía de un sistema de placas de una pulgada de lado ($2,54 \times 2,54$ cm). Dichas placas eran positivadas por ampliación y se sugería su recorte en forma rectangular de forma apaisada o vertical en función de su conveniencia compositiva. En 1859, Charles Piazzzi Smyth, operador de este sistema en expediciones a la Gran Pirámide de Egipto detalla su forma de operar como recoge Newhall:

(...) Siendo realmente el monarca de todo lo que examina, sobre las diversas partes de cada foto. Recuerda las circunstancias en las que esa foto fue hecha; descubre un detalle característico en el que ni había soñado antes; y entonces decide si la copia en positivo debe de adoptar una forma larga, horizontal y rectangular, o bien un rectángulo vertical; si debe de incluir de un extremo a otro lo que contiene la placa negativa o si debe ser recortada, con el fin de obtener un mejor equilibrio de luz y

sombra, o una mejor composición de luces y de ángulos (...) (Newhall, 2002, p. 217).

En definitiva, se estandarizaba un formato cuadrado (próximo al círculo en tanto a forma constituida por su simetría central) que fundamentalmente en la industria resultaba más operativo a la hora de producir las placas y que presentaba una superficie más global, menos comprometida en la captura y que permitía a posteriori el corte en formato rectangular para determinar el carácter y el sentido de la imagen. Así era más sencillo señalar el elemento clave de la fotografía y disponer el orden compositivo y la armonía de la imagen.

Además de la cuestión natural del formato de la imagen óptica, otro aspecto relevante a reseñar cuando hablamos de representación es su carácter reproducible. La imagen icónica hasta la aparición de las pantallas se trató como un objeto físico, y como tal, se convierte en un bien de consumo. Hasta la aparición de la fotografía, el icono era un objeto de poder sólo al alcance de la nobleza y la iglesia. Con la aparición de los sistemas de estampación y posteriormente de la fotografía, la imagen se convierte en un bien común de la sociedad.

Andrés Ortega hace un juego de palabras haciendo alusión al comportamiento de las neuronas espejo: *Al principio fue el verbo y la imitación*. Ortega cita a Ramachandran: “La cultura consiste en colecciones masivas de capacidades y conocimiento complejos que se transmiten de persona a persona a través de dos medios centrales: el lenguaje y la imitación” (Ortega, 2012, p. 23).

La imitación es la forma primera de aprendizaje antes que la propia palabra. La comunicación visual se basa en esta forma de comunicación mimética. El aprendizaje mimético es innato y lo tenemos tan arraigado que en la mayoría de las ocasiones no somos conscientes de estar llevándolo a cabo.

La estructura básica en la comunicación visual es la mimética. Todo se basa en la analogía para que fluya la comunicación y se transmita el conocimiento unido a la diferencia para interrumpir este flujo. Quizá esta búsqueda de lo diferente en un *pattern*, en una secuenciación lógica ordenada y rítmica, puede guardar relación con esta cualidad intrínseca del hombre que es la identidad mímica.

Cuando estas analogías formales, conceptuales y estructurales que conforman la retórica se dan, experimentamos un cierto gozo empático-colectivo y tomamos conciencia del lenguaje.

Experimentamos una suerte de sorpresa, de disfrute en la lectura e interpretación de un nuevo lenguaje que aprendemos a la par que leemos. Por establecer un símil: aprendemos a montar en bicicleta en el momento en que tomamos conciencia de que estamos rodando sin apoyos- ¡Estoy andando en bicicleta! El placer es doble cuando se trata de una imagen en el contexto expositivo o espectacular dado que podemos compartir-demostrar orgullosamente al resto de espectadores nuestra capacidad recién descubierta de reconocer y usar elementos del lenguaje. La metáfora es el elemento central. En la metáfora cuando la combinación entre los distintos ámbitos relacionados es más original, el disfrute que se produce en su descubrimiento es mayor.

El sistema educativo del último siglo se basó mayormente, en el copiado de formas y en el grabado mental de ideas y conceptos. La tendencia actual de los nuevos sistemas de enseñanza-aprendizaje se basa en el modelo de aprendizaje más significativos. El alumno afianza los contenidos e ideas expuestas por el docente en la parte expositiva con un segundo tramo práctico de la materia en cuyos ejercicios el estudiante puede proyectar sus vivencias y referentes para la resolución de los problemas planteados. Las conclusiones extraídas de esta forma han de ser propias y ya no una respuesta común ante un mismo problema. Esto permite luchar contra el viejo modelo de enseñanza unidireccional que ocasionaba respuestas idénticas ante los mismos problemas. Desde luego existe en este nuevo modelo una voluntad de avance, de libertad y en cierta forma este planteamiento mixto se acerca al pensamiento creativo fundamental para el desarrollo lógico de casi cualquier disciplina.

Tenemos que ser conscientes de que el primer impulso en el aprendizaje humano, el más automático e intuitivo es el de la mimesis. Nuestro reflejo innato para desarrollar una acción conocida es repetirla. Si somos conscientes que algo se puede hacer es porque lo hemos visto. Lo hemos podido ver en una misma secuencia temporal y espacial o esta acción ha podido quedar armada por fragmentos que han tenido lugar en diferentes espacios y momentos. Reproducimos miméticamente estos fragmentos de acciones aisladas en una misma secuencia contextual generando una acción original. La conjunción de ámbitos nos permite amalgamar experiencias para componer nuevas realidades. Por tanto el comportamiento mimético está detrás de cualquier proceso creativo perseguidor de la quimera de la originalidad.

Un rasgo que definirá y define a los productores de imágenes contemporáneos es la hipersaturación icónica a la que nos vemos sometidos. Se habló a partir de los años 60 de la idea de Iconosfera como una invasión del espacio público y privado (a través de la televisión y

la publicidad) por parte de la imagen. La producción y el consumo de imágenes con la aparición de la web ha ido creciendo de forma exponencial en los últimos años, más aún con la participación de cualquier tipo de usuario de la red en la producción de contenidos de esta índole a través de las numerosas redes sociales que han ido surgiendo. Sin embargo este consumo comienza a ser programado y ante la ingente cantidad de imágenes que se producen y emiten, la tendencia tanto por parte de los usuarios como de los desarrolladores de tecnología, es a la actitud selectiva. El usuario de las redes va determinando quién es amigo o de quién es seguidor por lo que se establece un filtro o un cuello de botella de embudo en esta bulimia icónica, ya programada.

La cuestión de la originalidad que preocupa por lo general al productor de imágenes queda colapsada por el velo de la producción masiva. ¿Qué es pues ahora ser original?

5.2.5 Aprendizaje analógico y la metáfora como pragmática

Todo se basa en las apariencias, lo que aparece. Para comprender qué es lo que vemos, lo que tenemos ante nuestros ojos, iniciamos de una manera intuitiva y automática un rastreo analógico. “-Esto es como.... se parece a... sin embargo, es diferente en...” Así es como percibimos. Cuando nos encontramos ante algo que no reconocemos a primera vista podemos tomar conciencia de esta forma de operar comparativa. Lanzamos hipótesis de lo que tenemos ante nosotros en una puesta en relación con nuestro imaginario personal: -Eso que veo en la oscuridad ¿es alguien que me acecha?- Es demasiado pequeño, quizá sea un gato o un animal. Al moverme compruebo, gracias a la luz, que por su textura es algo plástico y se encuentra junto a un contenedor de basura. Además, con la brisa escucho un sonido que corrobora el material plástico del que está compuesto. Varío levemente mi punto de vista y confirmo mi hipótesis: se trata de una bolsa de basura que se ha medio vertido sobre la acera. El ejercicio perceptivo es una búsqueda analógica y comparativa con nuestro imaginario conocido.

Vemos lo que conocemos, lo que sabemos, lo que esperamos. Esto demuestra la importancia de una rica y amplia cultura visual y vivencial a la hora de entender y aprender el mundo. Sin embargo, la plástica, la creatividad y la imagen se ven seriamente segregadas en las nuevas estructuras académicas. ¿Cuales serán las consecuencias? Quizá esto acuse las diferencias entre las personas con cualidades innatas y con un mayor estímulo en sus contextos familiares y las que no las tienen. Quizás esto provoque que grandes grupos de población con pocos recursos para mirar se rijan por estereotipos aprendidos, excesivamente rígidos, promovidos

por otros canales de conocimiento como los medios de comunicación. En definitiva nuestro aprendizaje es comparativo. Ponemos en relación las imágenes proyectadas en nuestra retina y las relacionamos analógicamente con nuestros referentes imaginarios y conocidos, además de por similitud, oposición y uso. El acto de ver es pues una disciplina, una acción intelectual que requiere de enseñanza y aprendizaje. Ignorar esto por parte de estados y sistemas educativos se puede interpretar como una dejación de funciones inconsciente o quizás interesada ya que la falta de capacidad crítica de una gran masa social de los mensajes emitidos por medios icónicos la convierte en más vulnerable y fácilmente manipulable.

La comparación analógica puede ser constante y en la mayoría de los casos inconsciente, la representación casi por lógica se rige por semejantes mecanismos, la retórica de la analogía y el contraste es la que articula de alguna forma los discursos visuales. A mayor capacidad para establecer las analogías en los procesos perceptivos mayor competencia para constituir dichas relaciones en la imagen. En la imagen las analogías se buscan o evitan en función de nuestra intención en la significación a través de recursos como los límites del cuadro, el punto de vista y los parámetros modulables en la captura e interpretación del negativo. Las analogías pueden forjarse en lo estrictamente formal como puede ser estableciendo relaciones analógicas gracias al color, la forma, la textura, etc., o la analogía puede tener un carácter estrictamente conceptual, estableciendo las relaciones de analogía gracias a la idea que denota determinados elementos. Entre ambas dimensiones la conceptual y la estrictamente formal también pueden trazarse puentes en la vinculación analógica entrando en la retórica de la metáfora.

La metáfora es el tropo por antonomasia, este se rige por las relaciones de analogía de sus componentes tanto en el código de la palabra como en el de la imagen. Esta puesta en relación en el contexto de la imagen implica un ejercicio de abstracción, de originalidad y de especial capacidad para encontrar los nexos de analogía entre ámbitos a priori sin vinculación aparente. En la acción conectiva de la metáfora algo de intuición y de primigenio se encuentra implícito en el proceso. Cito a Javier Díez en este respecto:

De todas las argumentaciones que ponen en acción el modo esencial que define, inicialmente, y valora la imaginación es la analogía, como consideró Aristóteles al ensalzar su inscripción en la estructura de la metáfora, la que permite su reconocimiento de forma sutil- como si de un deja vú de la consideración adecuada del valor y la medida se tratara- al mostrar en ella el ensamblaje de la memoria y de la experiencia en nuestro parecer. El ensamblaje de lo conocido con lo desconocido, que representa la invención o

que manifiesta la transformación que la obra implica, tiene aquí un punto de apoyo, un lugar donde el trasunto del valor se sopesa de forma casi inmediata, casi natural. Tal es así que, sin embargo, podría decirse que la analogía no es una invención moderna como tal, entre otras cosas por que encierra una forma de similitud que remite a algo ausente, oculto, y se articula, para algunos estudiosos, en ocasiones, de forma sorprendente apoyandose en asociaciones primarias (Díez, 2008, p. 72).

La metáfora en cierta forma es un encuentro que deviene amalgama entre palabra e imagen, entre cognición y estímulo, entre concreción y abstracción. La metáfora se convierte en un rico y esencial ejercicio intelectual en los discursos de lo icónico contemporáneo. El desarrollo de la capacidad para la relación analógica es sin duda natural casi intuitiva pero se puede potenciar como parte de procesos de estímulo de la creatividad desde el ámbito educativo. Bruner aludiendo a los estudios de Rose R. Oliver (1961) y Joan Rigney Hornsby (1962) señala:

El hecho de que tanto los niños como los adultos agrupen discriminadamente diferentes objetos y los traten como “parecidos” o “semejantes” es difícilmente discutible. Aunque no estuvieran predispuestos a hacerlo de forma natural, la diversidad del medio les empujaría a ello. La formación de la equivalencia es, en gran medida, una adquisición del aprendizaje y podemos esperar que cambie en su desarrollo y evolución de una manera consistente con los cambios más generales del desarrollo cognitivo.(...) La equivalencia en la representación icónica probablemente deberá realizarse por agrupación de elementos de acuerdo con un patrón perceptivo o de mero parecido. Con la adquisición de la representación simbólica, la equivalencia debe ser gobernada por principios gramaticales como la sinonimia, la supraordenación o la sustitución sintáctica (Bruner, 1980, p. 90).

Bruner señala cómo los criterios de clasificación van variando según el desarrollo del niño de la equivalencia por su aspecto externo a la posteriormente relación de equivalencia por su función. Señala también y cito textualmente:

El mismo tipo de pauta de desarrollo se manifiesta tanto cuando utilizamos palabras o dibujos como estímulo, (...) La equivalencia a los seis años refleja una base de imágenes, tanto en lo que utiliza como fundamento de la agrupación como en la forma de sus grupos. A partir de los seis años, aumentan las estructuras lingüísticas que indican que cosas deben ser juzgadas y cómo. Con el desarrollo de la representación simbólica, el niño se libera de la dependencia sobre variaciones momentáneas de las

impresiones perceptivas, y es capaz de fortalecer las bases de una equivalencia invariante (Bruner, 1980, p. 105).

Otro aspecto que señala Bruner que es interesante destacar desde el punto de vista del contexto tecnológico y educativo es:

Es evidente que el cambio de las definiciones perceptivo-complejas a las que son funcionales-supraordinales no es una propiedad universal del crecimiento. Veremos que los fines naturales, del desarrollo depende, en una considerable extensión, de las pautas impuestas por la cultura (Bruner, 1980, p. 106).

Los contextos de lo cultural y lo pragmático pues, inciden, como lo educativo, en el desarrollo de los aspectos supraordinales y simbólicos de las relaciones. Lo formal y lo significativo se apoyan mutuamente (forma y contenido) y se tornan necesarias en la definición de las coordenadas de un aprendizaje activo, basadas en un descubrimiento significativo, articulados en los procesos educativos y procediendo en los aspectos relacionales y analógicos.

5.2.6 Ingenuidad en la percepción e ingenuidad constructiva

(...) en el hospital de la Salpêtrière de París. Allí, desde 1862, el profesor Charcot, un especialista en anatomía patológica, utilizaba la cámara para obtener una panorámica más amplia de la enfermedad y el tratamiento. Charcot comprendió que la visión fotográfica no era tanto un equivalente a la visión directa como un proceso mediatizado de percepción (Ewing, 1994, pp. 15-16).

Aún está anclada en la gran mayoría de sociedad la idea de la percepción como un acto mecánico, automático y aséptico. Lo cierto es que sólo en ámbitos de marcado carácter intelectual el individuo es consciente de la parte cognitiva interviniente en el acto perceptivo. Esta evidencia nos obliga, consciente o inconscientemente, a la categorización y encapsulamiento de los conocimientos. Es necesario agrupar las ideas en paquetes que nos permitan operar con cierto automatismo. A ideas claras respuestas perceptivas operativas y rápidas. La génesis intuitiva de estas vinculaciones conceptuales de los paquetes de contenidos es aprovechada por los entes de poder para incorporar en el diseño de estas cápsulas cognitivas maliciosas relaciones conceptuales y crear estereotipos interesados en pro de objetivos de manipulación conductista a largo plazo.

“La inhabilidad inherente a una imperfecta educación de los sentidos” continúa y a ello se le suma la suplantación, imposición perceptiva y creativa de los medios que trastorna las posibilidades de la representación pura, no prejuiciosa en modelos estériles.

En la actualidad sucede algo parecido, los usuarios de las redes y la parafernalia digital contemporánea ya operan con normalidad y comienzan a forjarse atisbos estratégicos de nuevas formas de representación retratística. Aparecen nuevos soportes mediáticos y se crean códigos intuitivos, inconscientes, no formales, que registran de forma cada vez más objetiva, tangible acertada y sutil lo emotivo, sensitivo e intuitivo: lo esencial del hombre. Algo que hasta ahora sólo los grandes fotógrafos conseguían registrar. Irving Penn, Arnold Newman, Harry Callahan, etc., conseguían congelar en sus retratos lo espiritual en sus sujetos. La luz, el momento, el cuadro, decisiones que atrapaban y empujaban la mariposa de lo espiritual al fondo de la red. Hoy en día y en un futuro muy próximo será cada vez más viable que personas muy distintas que las anteriormente citadas, haciendo uso de herramientas pre-configuradas, consigan atrapar emociones veladamente estereotipadas bajo un vasto catálogo de posibilidades.

Las redes sociales son a la par el nuevo soporte y el nicho de desarrollo de los nuevos lenguajes de construcción identitaria. Los desarrolladores de las nuevas plataformas de comunicación, obsesionados por registrar un yo polifacético, la identidad personal. El *ciber-yo*, la identidad, ya no se definirá bajo la efímera y poco atestigüadora imagen fotográfica del retrato clásico sino por la amalgama de registros icónicos, sonoros, videográficos, textuales e intertextuales que construirán un yo tetradimensional, donde la única ausencia será la materia, lo físico.

No obstante, podemos confirmar que hoy y siempre efectivamente el retrato es la quintaesencia de la fotografía, al margen del género trabajado, podemos comprender la importancia que tuvo el desarrollo sistemático del sujeto que ve, retrato formal del registro antropológico en sus orígenes.

Según Ian Jeffrey, los primeros fotógrafos como Hippolyte Ballard muestran un especial interés por los minuciosos estudios (Figura 127 y 128), tanto en el taller como en los trabajos en exteriores en la que el objetivo de sus imágenes es simplemente analizar, entender y establecer el vínculo entre lo perceptual del ojo y aquello que registra la cámara, su traducción formal. La escala, la iluminación frontal más plana o lateral, la disposición con respecto a los límites de la imagen... Lo que Jeffrey denomina *visión deductiva*.

(...) Este tipo de imágenes caracteriza la fotografía de los primeros tiempos. Pero la moda no perduró. Fue como si los fotógrafos se hubieran asustado y, durante un



Figura 127. Bayard, H. (1839). Yesos. Papel positivo directo.



Figura 128. Bayard, H. (1843-1844). Herramientas de jardinería y sombrero de paja.

tiempo, hubieran tomado excesiva conciencia del acto de ver. Bayard y Fox Talbot, en particular, nos muestran que ver constituye un proceso que entraña examen, comparación y cálculo. Les fascina la apariencia (Jeffrey, 1999, p. 26).

Este interés por el cómo vemos y cómo se traduce nuestra mirada en la imagen fotográfica fue transitorio ya que pronto el complejo que supuso la naturaleza mecánica del medio llevó a la construcción de la imagen por los derroteros pictorialistas. Este movimiento huía precisamente de cualquier traza de lo fotográfico velando la naturaleza del medio con artificios y estilismos que maquillaban la imagen en pro de lo pictórico.

Parece que este miedo analítico hubiese calado en el hombre o simplemente que el uso desinteresado del sistema como herramienta de lo documental o como medio artístico de códigos adquiridos hubiese negado el retorno a esta visión primitiva, tan puramente fotográfica, quizá hasta escandalosamente sistemática.

En la contemporaneidad la sobresaturación de imágenes que nos llegan a través de las redes sociales, blogs, etc, supone una contribución más a la densidad de la iconosfera. El núcleo de esta sugerida estructura de estratos, comienza a desplazarse hacia nosotros. El apropiacionismo, la desafección de la autoría, la pérdida de aura de lo único y de lo material y la crisis de los valores estéticos que apunta a las formas e ideas de lo cotidiano, tiene como efecto que los productores empiecen a confundir lo que crean y lo que emiten y que así, el elector de imágenes, se convierta –de alguna manera- en autor.

En la genealogía misma de ese ver subjetivo uno de los motores fundamentales en los procesos creativos es el coleccionismo y la seriación. Elaborar pequeñas colecciones de imágenes permite al artista definir cuáles son los ámbitos de la vida sobre los cuales focaliza. Elaborar series o colecciones es un rasgo identitario, indica hacia dónde dirigimos la mirada, que nos interesa. En la práctica de la serie podemos extraer cuál es el patrón, la lógica, el ejercicio intelectual en el proceso y cuál es nuestra forma de establecer relaciones tanto en las vinculaciones conceptuales como formales. Las elecciones formales definen la plástica y la estética de la representación así como las elecciones conceptuales circunscriben el tema. Con esta lógica pues un individuo puede crear, adoptar una actitud creativa, comunicar, expresarse y establecer un ejercicio artístico sin ser estrictamente el constructor de las imágenes.

Esta actitud de apropiación casi dadaísta se alinea con el espíritu rebelde de la sociedad contemporánea. La actitud subversiva ya no consiste en el aferramiento a unos valores ideológicos, políticos o morales y en defenderlos a ultranza sino que el magma de la vanalidad nos ha llevado hacia otros estereotipos de insurrección y rebeldía que han condicionando las propias formas de representación cito a Carlos Granés: “El arte, como la música, la moda o las discotecas, tiene que ser explosivo y encandilar la retina de los pocos segundos que el espectador está dispuesto a darle. Eso es lo rebelde hoy en día” (Granés, 2012, p. 419).

5.2.7 Sobre la palabra y la imagen, el nuevo contexto de la retórica de la imagen Barthesiana

Hasta la fecha en la educación reglada se han focalizado los conocimientos hacia los ámbitos de lo lingüístico y de lo matemático. El peso de la tradición ilustrada y esta visión gutenberguiana, platónica, dicotómica de la palabra frente a la imagen, ha hecho que el ámbito de la comunicación visual y las inteligencias de carácter emocional queden relegadas a un segundo término frente a lo lingüístico y lo numérico.

En el sistema educativo español la expresión plástica y visual ha sido paulatinamente segregada a un plano de enseñanzas de segundo nivel con la consecuente punición expresada en la merma horaria y en la eliminación de este área en determinadas etapas del sistema educativo.

¿Cómo se ha de abordar el tema de la enseñanza de la expresión visual? ¿Hay cabida en la actual sociedad para expresiones no lingüísticas o matemáticas? ¿Qué ocurre con la imagen? ¿Bajo qué ámbito se estudia o se estudiará y de qué modo? ¿No es cierto que, dada la

ambigüedad premeditada y la poca operatividad de estas enseñanzas, nos encontramos en cierta forma a merced de los medios? ¿No puede existir un cierto interés por parte de las instituciones en nuestra debilidad crítica ante lo visual, constatando el poder de condicionamiento que este canal de comunicación puede ejercer sobre la sociedad?

“Y la historia de la tradición, tal como se enseña normalmente, nos dice que el arte prospera siempre que la sociedad cuente con suficientes individuos que amen el arte” (Berger, 2002, p. 95). Quizá nuestras instituciones hayan tomado buena nota de esta cita y este ataque frontal que venimos sufriendo en los ámbitos de las enseñanzas de lo artístico y en muchas manifestaciones artísticas como es el caso en los últimos tiempos de las críticas vertidas por varios ministros hacia el cine nacional, tengan que ver con ese deseo de debilitamiento de lo artístico, tradicionalmente un virulento reactivo de las políticas absolutistas. Las asociaciones o conexiones que lleva a determinados estamentos a vincular la práctica artística y crítica con determinadas posiciones políticas son latentes, cito a Jorge Marzo y a Jorge Ribalta a este respecto:

Aunque la condición problemática del arte respecto a su papel social se remonte ya a Platón (el arte parece haber sido siempre un problema para Occidente), la comprensión de las complejidades y contradicciones inherentes a la práctica del arte contemporáneo y la adopción de posiciones críticas frente a ello es una de las consecuencias del pensamiento de la izquierda moderna en sus múltiples ramificaciones. Hoy resulta difícil localizar una izquierda ideológica desde la que fundamentar una práctica crítica para el arte. Da la impresión de que esa izquierda está demasiado lastrada por las adherencias y las derrotas históricas (Marzo, 2006, p. 261).

Dejando de lado teorías conspiratorias, quizá el planteamiento general del ámbito de la imagen haya de ser replanteado, sentando bases teóricas más centradas en lo conceptual de la materia que en lo estrictamente instrumental haciendo que lo instrumental se convierta en un código para la reflexión, como lo es la palabra o el lenguaje numérico en sus respectivas áreas de conocimiento.

Roland Barthes en su texto *Retórica de la Imagen* reflexiona sobre cómo ha de abordarse el estudio de la comunicación visual, y de que modo ésta se aleja de la ortodoxia lingüística por su carácter mimético y analógico (etimológicamente imagen proviene de *imitari*). El semiólogo toma como referencia para este estudio la publicidad impresa convirtiéndola en punto de partida, ya que como él mismo señala, la publicidad *es franca, o, al menos, enfática* (Barthes, 2002, p. 30).

Lo cierto es que es lógico que Barthes empleara el ámbito de la publicidad como nicho de estudio para formalizar una retórica de la imagen ya que este ámbito es el que pretende sistematizar el código de lo icónico para hacerlo operativo, económico y lo más efectivo posible. La publicidad en sí es un ejercicio de economía en el más amplio sentido de la palabra, lo que implica la sistematización y síntesis en lo semiótico.

Al margen de que el medio publicitario sea un fabuloso ámbito de estudio para nuestros propósitos, lo cierto es que la publicidad, en estos últimos 30 años se ha convertido en nuestra discreta maestra en el aprendizaje de los códigos de la imagen. La publicidad se presenta como promotora de cánones y modelos estéticos y en la tutora de la configuración del lenguaje icónico contemporáneo. Todo esto se ha recibido por parte de la sociedad de forma latente, inconsciente e intuitiva. Pese a ello, la alfabetización en lo icónico no se ha producido con la misma solvencia, y pese a que comprendemos lo que se nos quiere comunicar, lo hacemos de forma analfabeta y muda. Citando a Barthes:

Sin duda, al igual que toda significación bien estructurada, la connotación fotográfica es una actividad institucional; a escala de la totalidad de la sociedad, su función consiste en integrar al hombre, es decir, en tranquilizarlo; todo código es simultáneamente arbitrario y racional; así toda apelación a un código es un medio que tiene el hombre de probarse, de ponerse a prueba por medio de una razón y de una libertad. Desde este punto de vista, el análisis de los códigos permite quizá definir históricamente una sociedad con mayor facilidad y seguridad que el análisis de sus significados, ya que estos a menudo pueden aparecer como trans-históricos como pertenecientes a un fondo antropológico en mayor medida que a una auténtica historia (...). Por lo que se refiere a la fotografía, se desarrolla bajo la forma de una paradoja: paradoja que consiste en hacer un lenguaje de un objeto inerte y en transformar la incultura de un arte “mecánico” en la más social de las instituciones (Barthes, 2002, p. 27).

El masaje de la cultura nos ha permitido aprender a entender el mensaje que se nos quiere trasladar (fundamentalmente en los medios), pero no sabemos cómo se ha producido este hecho y, en términos generales, tampoco sabemos emplear en nuestros propios mensajes estos signos (hasta ahora). Los nativos de esta nueva situación, comienzan a emitir imágenes de forma intuitiva como el analfabeto que se expresa para vender su producto pero por pura inercia, en base al ensayo y al error y a lo mimético, un poco inconsciente de como se está produciendo esta comunicación.

Digamos que desde el anuncio de pasta *Panzani* (Figura 129) que describe Barthes en su análisis de referencia en su famoso texto, hasta el sensorial y connotativo *spot* de la marca alemana de automóviles BMW, *Mano*, 2001 (SCPF) algo ha tenido que cambiar en el receptor de la imagen publicitaria para que la comunicación se pueda producir.

La hibridación de los elementos y recursos de la imagen que Barthes describe en el análisis del anuncio perviven. Allí establece la conexión entre el texto y la imagen, las connotaciones a la *italianidad* que provocan tanto el texto como los colores de los productos redundando en la bandera italiana y en los propios estereotipos turísticos. La reflexión y puesta en relación de diferentes códigos: por un lado de lo publicitario, como es la insistencia “reiterada” de la etiqueta *Panzani*, y por otro la “alusión” directa al bodegón pictórico, ambos referentes permiten entrever una lectura cultural de la imagen. La euforia de lo sensorial provoca la frescura de los productos que componen la naturaleza muerta y la medida “espontaneidad” de las hortalizas sobre la mesa provocan un estímulo de cotidianeidad, espontaneidad y frescura, al tiempo que una sensación física que puede empatizar fácilmente con el lector de la imagen (Barthes, 2002, p. 27).

Barthes expone en su texto que en la publicidad se encuentran implícitos tres tipos de mensaje: uno lingüístico, uno icónico codificado y un mensaje icónico no codificado. El mensaje lingüístico el texto *Panzani*, que es redundante y fácilmente identificable al tratarse de la grafía de una palabra, incita a la lectura de los *fonemas o secuencia de fonemas que, asociados con un significado, constituyen un signo lingüístico*³ y así se produce la comunicación. ¿Qué ocurre con la lectura del código icónico codificado? ¿Se produce esa lectura automática?

El significante de la grafía exhorta su lectura automática, y si no monosémica, sí acotada del significado. La imagen, en cambio, funciona de otra manera.

La naturaleza analógica del propio medio icónico, como señala Barthes, al carecer de una formalización convencional del código, incita a la traducción literal de la imagen.

Barthes señala que hay que remontarse bien atrás para encontrar sociedades parcialmente analfabetas lo que denomina “una suerte de estado pictográfico de la imagen” (Barthes, 2002, p. 27). Señala también que no es lógico hablar de la sociedad de la imagen en un momento donde ninguno de los medios que la emplea como código se halla desvinculado de la palabra.

³ Segunda acepción de la definición de significante lingüístico de la R. A. E.

Ya no solo el pie de foto, el titular, el “bocadillo” del cómic, etc, sino que el cine, la información de toda índole, el comic, etc, basan su estructura de comunicación en la relación entre imagen y palabra haciendo que el guión textual se convierta en estructura y contenedor.

¿Podemos hablar de un “estado fotográfico” donde la imagen comience a lograr cierta autonomía frente a la palabra? Lo cierto es que desvincular la palabra de la imagen es perceptivamente imposible. En las sociedades occidentales, el propio acto de ver, de reconocer la forma, implica una categorización de lo que uno percibe, y esto queda registrado en la memoria en forma de conocimiento. La forma de asimilar esta información adquirida en unidades de conocimiento se mediatiza a través de la palabra. Por tanto palabra e imagen quedan asociadas en el propio acto de conocer de forma indisoluble.

Cito a Rudolf Arnheim haciendo alusión al aspecto intelectual en los procesos perceptivos:

El conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma.

(...)Por cognitivo quiero significar todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, alacenaje y procesamiento de la información: percepción sensorial, memoria, pensamiento, aprendizaje. (...) no veo cómo eliminar la palabra “pensar” de lo que acaece en la percepción. No parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual. (...) Se tiene la tentación de decir que el organismo otorga una capacidad pasiva de recepción junto con un poder activo separado de elaboración (Arnheim, 1986, p. 27).

Es la palabra, el elemento más abstracto para la codificación y transmisión de los pensamientos. La imagen visual está pues construida y codificada por el pensamiento visual y por ende por la palabra.

Barthes se pregunta si “¿hay siempre un texto en una imagen o debajo o alrededor de ella?” (Barthes, 2002, p. 35). Aunque no siempre tiene que estar presente gráficamente la palabra, la imagen siempre se envuelve de palabra cuando es vista. El texto se vuelve locución velada en el propio acto perceptivo e interpretativo.

A pesar de esto, es posible hablar de una cierta dislexia visual fruto del desconocimiento morfológico y sintáctico de la imagen, aspecto que entorpece esta lectura paralela de lo literal

y lo icónico y que, en cierta forma, lo desconecta. Se da un intervalo temporal en el instante si hablamos estrictamente del papel del texto frente a la imagen, por ejemplo en los medios o en la publicidad, Barthes se pregunta sobre cuál es el papel de lo lingüístico frente a lo icónico:

En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de estas técnicas es el mensaje lingüístico (Barthes, 2002, p. 37).

Barthes determina una doble función del texto frente a la imagen la de *anclaje* y la de *relevo*.

El texto adopta la función de *anclaje* cuando focaliza sobre un sentido particular la potencial polisemia de la imagen:

Al nivel del mensaje literal, la palabra responde, de manera más o menos directa, más o menos parcial, a la pregunta ¿qué es esto? Ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma: constituye una descripción denotada de la imagen (descripción parcial, a menudo). (...) El anclaje es la más frecuente de las funciones del mensaje lingüístico; esta función se encuentra por lo general en la fotografía de prensa y en la publicidad (Barthes, 2002, p. 36).

La función de *relevo* sin embargo no adopta el papel de fijar, denotar o explicar el sentido de la imagen sino que sirve de contrapunto; el texto se convierte en un elemento constructivo indispensable constituyendo un tandem texto-imagen donde la contradicción, la reiteración o el contraste entre ambos códigos determinan la significación del mensaje. Citando a Barthes:

Es más rara la función de relevo (al menos por lo que respecta a la imagen fija); esta función se encuentra sobre todo en el humor gráfico y en el cómic. En estos casos la palabra (casi siempre un fragmento de diálogo) y la imagen están relacionados complementariamente; de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior: el de la historia, la anécdota, la diégesis (Barthes, 2002, p. 37).

Más adelante en la propuesta de actividades desarrollamos una práctica para trabajar con el texto y la imagen donde se sugieren otras cuestiones para la reflexión en torno a la relación entre texto e imagen, cómo es la capacidad del texto para aportar verosimilitud a lo icónico o pensar en cuál es el papel que adopta el lector de la imagen-texto, el cuál proyecta sus referentes, vivencias y expectativas al establecer esta relación participando por lo tanto activamente en la constitución de su sentido.

Los nuevos discursos emergentes de lo fotográfico como son el *time lapse*, los *gifs* o las secuencias dialogadas o narradas tienen su germen en el *diaporama*⁴ de los años 80-90 del siglo XIX, formas de presentación de lo fotográfico que tuvieron una desigual acogida en su momento y que pronto cayeron en desuso fruto de la complejidad técnica y material que suponían. En este tipo de montajes audiovisuales los tempos de proyección, las pausas las transiciones entre las imágenes, la música, el texto o la locución, toman un papel relevante y connotativo constituyendo elementos discursivos que se añaden a los propios de la imagen fija.

En la actualidad, cuando la espectacularización de la imagen se presenta como casi condición *sine qua non* para su publicación, se rescatan y asimilan, de manera espontánea y natural, estas formas de representación-argumentación.

El aprendizaje y uso de la imagen implica también adquirir un cierto conocimiento en torno a cuáles son los comportamientos orgánicos que se producen en el hecho perceptivo. Por ejemplo, consideramos de cierta importancia plantear cuando nos referimos al color, aún antes de determinar cuáles son las dimensiones, estructuras, etc, que permiten componer con el color, qué ocurre cuando miramos de forma continuada una imagen y súbitamente dejamos de mirarla y descansamos la vista sobre una superficie uniforme y neutra. El efecto de este simple ejercicio se denomina post-imagen y consiste en la descomposición de una sustancia denominada *rodopsina* que se encuentra en los *conos*, células encargadas de la percepción del color. La marca BMW experimentó con el uso de post-imágenes en uno de sus spots (con carácter experimental) (Figura 130) lo que confirma cómo la profundidad en el conocimiento de aspectos de la percepción y el análisis de los códigos icónicos, llevan a la evolución tecnológica de la nueva publicidad y de otro tipo de expresiones visuales, y su juicio por parte del ciudadano le permite tener una mayor conciencia en la lectura de mensajes de carácter icónico.

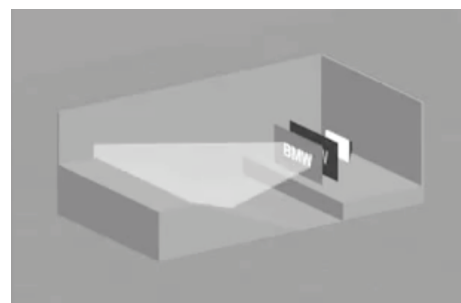


Figura 130. Fotograma del documental sobre el spot experimental de BMW.

Hasta el momento el conocimiento de estas cuestiones tan específicas se produce solamente en círculos estrictamente profesionales dado que el hombre de a pie no dispone de recursos y conocimientos para llegar a estas conclusiones. Sin embargo no debemos menospreciar el aprendizaje autodidacta e intuitivo, pues con las bases educativas centradas en competencias

⁴ Técnica audiovisual que consiste en la proyección simultánea de diapositivas sobre una o varias pantallas, mediante proyectores combinados para mezclas, fundidos y sincronización con el sonido. (RAE)

como el aprender a aprender, la información y la tecnología de la que disponemos, puede que sea posible que el ciudadano no especializado pueda innovar de forma autónoma ante la industria: un buen ejemplo es el desarrollo de aplicaciones para pequeños dispositivos las denominadas *Apps* (del inglés *application*).

La RAE define retórica de la siguiente forma:

1. f. Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.
2. f. Teoría de la composición literaria y de la expresión hablada.

En el contexto actual el ciudadano común emplea la fotografía ya no exclusivamente como una herramienta conmemorativa como en el pasado, donde apenas se fotografiaba un acto familiar de relevancia o los paisajes o monumentos de unas excepcionales vacaciones en el extranjero, sino que el registro es permanente y el rito de la captura fotográfica en la conmemoración se torna perpetua, constante y vital. El devenir común de la vida es convertido mediante su registro constante en una cadena intermitente de sucesos. En estas rutinas casi impuestas de la narración cotidiana del ciudadano social, se hace pues indispensable la posesión de una serie de argumentos que le permitan no sólo documentar estos pequeños hechos de la vida sino contener, impregnar o proyectar sus ideas personales sobre lo que en la imagen acontece. Como decíamos el ciudadano productor de pequeños mensajes icónicos necesita de recursos, de referencias teoricas para poder contar con sus imágenes. Se hace pues imprescindible reflexionar sobre la idea de retórica en el ámbito de la imagen, ya no sólo en el icono publicitario sino en la más común de las imágenes.

Por otro lado la conciencia intuitiva que comienza a calar en el ciudadano, en el productor amateur, de que lo icónico por propia naturaleza está sujeto a una tremenda polisemia, le lleva a reflexionar sobre cuales serán los recursos necesarios y las decisiones formales, sintácticas, etc. pertinentes que ha de adoptar para anclar o focalizar sobre su intención semántica. Al margen de lo resbaladizo de la cuestión de los significados en la imagen debemos señalar que uno de los contextos que ya se torna como natural de la fotografía contemporánea es el ámbito de las redes sociales. Este tipo de canal de comunicación es por lo general de naturaleza verbo-icónico lo que supone un recurso de *anclaje* (o *relevo*) operativo que juega con la ambigüedad. Cito a John Berger sobre esta cuestión de la ambigüedad de las imágenes:

Todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad. Si el evento es un suceso público, esa continuidad es historia; si es

personal, la continuidad, que has sido rota es historia de una vida. Incluso un simple paisaje rompe la continuidad: la de la luz y la del tiempo. La discontinuidad siempre produce ambigüedad. Sin embargo, a menudo esa ambigüedad no es obvia, porque en cuanto una fotografía es utilizada con palabras, justas produce un efecto de certeza, incluso de afirmación dogmática (Berger y Mohr, 2007, p. 91).

En el mismo texto Berguer matiza el aporte de verosimilitud de lo icónico frente a la contribución en la significación de la palabra:

En la relación entre la fotografía y la palabra, la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía irrefutable en tanto que evidencia, pero débil de significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras, que por si mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En este momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas; una pregunta abierta parece haber sido plenamente contestada.

Con todo, pudiera ser que la ambigüedad de la fotografía, si como tal se reconoce y acepta, podría ofrecer a la fotografía un medio único de expresión. ¿Podría esta ambigüedad sugerir otra manera de contar? (Berger y Mohr, 2007, p. 92)

En esta milenaria dicotomía maniquea entre texto e imagen nuestra sociedad contemporánea, a pesar de lo dicho, parece inclinarse, a veces acomplexadamente, hacia lo icónico. Nuestra sociedad acostumbrada a las satisfacciones inmediatas no puede evitar el carácter gratificante de la imagen frente a la palabra que implica el sesudo ejercicio de la abstracción y de la reflexión que en ocasiones obliga a dar en primera instancia (en ocasiones bastante) para recibir el rédito de la gratificación.

Newhall detalla el arraigo y fulgurante expansión de las revistas ilustradas que surgen con la aparición de la fotografía:

Casi contemporáneos con la invención de la fotografía fueron el nacimiento y fenomenal crecimiento de la prensa ilustrada. La primera revista semanal que dio preferencia a las fotos sobre el texto fue The Illustrated London News, fundada en 1842. Fue seguida rápidamente por L'Illustration (París), La Illustrirte Zeitund (Leipzig), L'Illustrazione Italiana (Milán), Gleason's Pictorial Drawing Room Companion (Boston), Harper's Weekly (Nueva York), Franck Leiskie's Illustrated

Newspaper (Nueva York), Revista universal (México), A illustração (Río de Janeiro), Illustrated Australian News (Melbourne) y muchas otras (Newhall, 2004, p. 249).

En el contexto actual de cocreación, falta de tiempo, inmediatez y necesidad de la gratificación simultánea a la propia lectura propician el supradesarrollo de la imagen frente al texto. Buen ejemplo de ello es la aparición y relativo éxito de medios como *The Objective* (cf. The Objective, web) de información donde prima la imagen fotográfica sobre la palabra. Ya en el año 2000 Andreas Broeckman anunciaba los significativos cambios que Internet podía propiciar con respecto a los medios gráficos tradicionales:

Lo que internet puede proporcionar muy eficazmente es un canal para publicar materiales de imagen, sonido y texto que pueden no encajar en los moldes dominantes de cobertura informativa (Marzo, 2006, p. 369).

A consecuencia del ejercicio constante que el ciudadano común se ve casi obligado a ejercer en la lectura y articulación de mensajes en este mestizaje cotidiano de texto e imagen, es lógico que determinadas imágenes a fuerza de ser expuestas a determinados textos terminen por adquirir potentes sentidos autónomos, independizándose en un momento dado del texto. Este tipos de imágenes, por lo menos de forma temporal, funcionaran como iconos en la comunicación, y agrupados con otras imágenes pueden “prosumir” otra manera de contar, toda vez que su discurso se sustenta en un proceso textual precedente.

5.3 En torno a las competencias: nuevos derroteros ante el ciudadano prosumidor

Los cambios sociales y el marco educativo europeo han supuesto la adaptación de currículos, las metodologías y la postura del docente tradicional frente a un nuevo alumnado. Los modelos tradicionales donde el docente tradicional “procesa lotes de aprendices” se extinguen siendo sustituidos por sistemas que fomentan la autonomía y el aprendizaje significativo ante una nueva realidad social y educativa. Como señala Area:

(...) el sistema escolar de los países occidentales nació con la concepción de la enseñanza pensada para dar respuesta de las sociedades industriales de los siglos XIX y XX. La sociedad del siglo XXI, en la que nos encontramos, representa un escenario intelectual, cultural y social radicalmente distinto. Por lo que los métodos de enseñanza, los medios, materiales y tecnologías utilizadas, el papel y funciones del profesor en el aula, los contenidos de estudios, las actividades y habilidades que deben desarrollar el alumnado..., necesariamente tienen que readaptarse y reformularse en

función del nuevo contexto sociocultural y tecnológico en el que se desenvuelve la actividad educativa (Area, 2005, p. 164).

La idea de competencias surge como una forma de evaluar al alumno identificando capacidades, habilidades y aptitudes que en definitiva le permitan resolver problemas y situaciones comunes de la vida; la idea de competencia es ambigua y compleja dado que puede abordarse desde diversos enfoques como señala Collings Et. Al. según fundamentalmente tres tradiciones: “conductista o behaviorista, la genérica y la cognitiva” (Collings, 2008, p. 3).

Sin involucrarnos en aspectos teóricos o del origen de su concepción podemos definir la idea de competencia como:

Un sistema de acción complejo que abarca las habilidades intelectuales, las actitudes y otros elementos no cognitivos, como motivación, valores y emociones, que son adquiridos y desarrollados por los individuos a lo largo de su vida y son indispensables para participar eficazmente en diferentes contextos sociales (PISA, 2005, p. 16).

Como también se señala en el artículo *El concepto de competencia en el desarrollo de la educación y formación profesional en algunos Estados miembros de la UE: un análisis crítico*, antes citado la idea de concepto ha ido tornándose una amalgama de concepciones y motivaciones:

No obstante, el uso institucionalizado de la competencia en el desarrollo de la formación profesional es un fenómeno reciente que ha aparecido mezclado con otras innovaciones, tales como la introducción del auto aprendizaje, la integración de teoría y práctica, la validación del aprendizaje previo y de las nuevas teorías de aprendizaje, tales como el aprendizaje auténtico, el constructivismo social y la construcción del conocimiento. El concepto de competencia muestra interés, por tanto, en los objetivos significativos y en el contenido del aprendizaje que constituirá el desarrollo personal de los estudiantes y su posición en el dominio del conocimiento que mejor los prepare para funcionar de manera efectiva en la sociedad (Collings, 2008, p. 3).

En el actual currículum vigente en nuestro país se establece como marco de referencia la siguiente competencia básica: “El tratamiento de la información y competencia digital”, dentro de esta competencia quedan integradas todas las competencias relativas a la alfabetización

digital, en la que se contienen todos los aspectos ligados a las destrezas vinculadas a las nuevas tecnologías y, por otro lado, contiene también la alfabetización audiovisual, aspecto más ligado a la decodificación de mensajes audiovisuales, etc. Se trata pues de un nicho competencial muy amplio y especialmente dirigido a lo operacional, a la cuestión instrumental de ambos ámbitos.

El concepto de competencia nació asociado al mundo laboral, al mundo de la empresa. Gradualmente fue siendo integrado en el mundo académico, hasta convertirse en el eje conceptual de las reformas educativas en la mayoría de los países de la Unión Europea, incluido el Estado español.

Se suele entender por competencia una combinación de conocimientos, capacidades y actitudes que se consideran necesarias para un determinado contexto. El abandono en el que se encuentra la educación en comunicación audiovisual (ECA) se pone de manifiesto, pues, en el hecho de que, a pesar de que nuestro contexto cultural es marcadamente audiovisual, la ECA no tiene casi ninguna presencia en los currículos educativos (Ferrés, 2007, pp. 100-107).

En estos ámbitos de concepción teórica de una macrometodología es conveniente no perder el fin operativo de cualquier sistema educativo, citando el Informe Mundial de la UNESCO 2005:

Como con la rapidez de los progresos técnicos las competencias pierden rápidamente actualidad, es conveniente fomentar en los distintos ámbitos del conocimiento la adquisición de mecanismos de aprendizaje flexibles, en vez de imponer un conjunto de conocimientos muy definido (ONU, 2005, p. 66).

5.4 Justificación: análisis de las competencias en lo icónico de nuestra sociedad

En el artículo de Joan Ferrés recién citado se elabora un informe a partir de la participación de 46 expertos del panorama académico iberoamericano que fue valorado y puntualizado y revisado por 14 expertos españoles del ámbito en el cual se definen “las dimensiones que debería atender una educación en comunicación audiovisual y señalar los indicadores mediante los que se deberían valorar los resultados de esta educación” (Ferrés, 2007, p. 100) con el fin de determinar la competencia en comunicación audiovisual.

Si bien es cierto que el artículo de Ferrés se publica en el año 2007, y dado el fulgurante desarrollo de la tecnología y la sorprendente evolución por una parte de la ciudadanía ante lo mediático y los entornos digitales, pudiera por consiguiente resultar ya anticuado. Sin embargo

estas reflexiones se mantienen en esencia en vigor en la actualidad, además dicho estudio sirvió como base para fundamentar investigaciones posteriores como por ejemplo el estudio *Competencia Mediática: Investigación sobre el grado de competencia de la ciudadanía en España* (Ferrés, García Matilla y Aguaded, 2011) en el cual se analiza el nivel de competencia de la ciudadanía española, que analizaremos más adelante y del cual extraeremos algunos de sus resultados para justificar nuestra posición y actuación.

Como el propio Joan Ferrés señala:

Se trata, de un documento que siempre será provisional, un documento que tendrá que ser revisado continuamente, a medida que se vayan haciendo experiencias de educación en comunicación audiovisual. Pero es un documento que puede servir de base tanto en lo que atañe a los criterios desde los que se tendría que plantear esta educación como en lo referente a las dimensiones que habría que atender (Ferrés, 2007, p. 101).

Nuestra posición como investigadores y como educadores en un contexto permanentemente cambiante implica revisiones constantes para autoevaluar si las medidas metodológicas y de acción que han sido tomadas deberían ser revisadas, ajustadas o cambiadas. Esta autoevaluación es transversal a todo el sistema, desde las bases teóricas que definen conceptos tan esenciales como las competencias hasta las concreciones más específicas como las actividades desarrolladas en el aula o en el contexto que se desarrolle la acción educativa.

La definición de las bases teóricas para abordar las estrategias de acción en el actual marco educativo europeo no son recientes, Ferrés señala que:

En mayo 2000 el Consejo Europeo de Lisboa marcó un nuevo objetivo estratégico para toda la Unión Europea: los sistemas de educación y formación deben adaptarse a las demandas de la sociedad del conocimiento; para ello, los estados miembros deben establecer un marco europeo que defina las nuevas destrezas básicas que los europeos deben dominar en el marco de un proceso de aprendizaje a lo largo de la vida (Ferrés, 2007, p. 101).

Es importante destacar como en estas nuevas concepciones educativas basadas en la adquisición de competencias, el contexto de actuación no se dirige exclusivamente al ámbito escolar sino que se interviene sobre todos los ámbitos de la vida y a lo largo de toda la vida. De hecho, como señalaba Ferrés, el origen conceptual de la idea de competencia procede de contextos prácticos y profesionales, no de los académicos. Nos interesa particularmente en

nuestra investigación esta concepción general de adquisición de competencias en el marco de la ciudadanía, más que detallar una propuesta concreta focalizada sobre un determinado cauce educativo. La constitución de nuestro marco teórico, el hilo de las reflexiones planteadas en esta investigación y las propuestas de aspectos didácticos no tiene un contexto institucional concreto sino que se acoge a esta idea de forjar un ciudadano competente al margen de su estatus social, edad etc. Evidentemente, el ámbito escolar es un lugar privilegiado para este tipo de acciones, pero la transformación de lo digital y lo visual afecta a toda la población en su conjunto, tanto a quienes están en edades propias de asistir a instituciones educativas como a aquellos que ya han dejado atrás la instrucción formal. Esto es acorde con la idea de *long life learning* que desde todos los organismos internacionales se utiliza para explicar las necesidades de actualización y reciclaje en el contexto de la sociedad del conocimiento.

En la parte final de este bloque, en el estudio, concretamos una serie de recursos que son un ejemplo de actividades orientadas a promover la competencia de la ciudadanía. Pretenden detallar cómo se puede concretizar la propuesta teórica y programática hasta el extremo de la praxis docente, pero insistimos en que lo que se anexa en esta parte final se define como ejemplo de propuestas, que aún siendo genéricas, deberían ser adaptadas a los objetivos, formulación, lenguaje etc. en definitiva en base al contexto donde vayan a ser utilizadas.

Consideramos que en el vasto marco en el que se ha transformado el campo de la Comunicación Audiovisual que comprende desde los medios clásicos de comunicación como la radio, la TV, la prensa, etc. a los nuevos espacios contemporáneos soportados en Internet, y otros medios basados en la interactividad como los videojuegos, etc., implican una revisión en cómo han de diseñarse las enseñanzas vinculadas a estas áreas. Consideramos que la fotografía, pese a poder señalarse como un medio tradicional de comunicación visual, como exponíamos al comienzo de la introducción, con el significativo desarrollo de la tecnología y su nueva contextualización y naturaleza en las pantallas, se ha convertido en un sistema y en un lenguaje que también podemos considerar como un nuevo contexto mediático, pero con la peculiaridad de que casi todos hacemos fotografías y, por tanto, allí se expresa fuertemente esa característica nueva del prosumidor.

En el documento anteriormente citado *La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores*, Joan Ferrés define las dimensiones que la educación en comunicación audiovisual tiene que atender y expone los indicadores con los cuales se deberían valorar los resultados de esta educación. Basándonos en esta definición de dimensiones e indicadores planteados por Ferrés, nuestra pretensión es adaptar los indicadores

definidos e incorporar otros nuevos en base a las conclusiones de nuestra investigación, centrándonos en la adquisición de competencias en la producción, creación, y articulación de un discurso visual propio, que permita el diálogo y la interacción en los nuevos foros y contextos de la contemporaneidad.

Indagaremos sobre el aspecto que nos compete: si la producción de fotografía, no tanto en cuanto a práctica sistemática sino en cuanto a su dimensión cognoscitiva, intelectual y discursiva está contenida en la definición de las competencias ya definidas, y de no ser así instar, proponer cuales podrían ser las nuevas dimensiones e indicadores que ayuden a definir la competencia en pensamiento, producción y discurso de lo fotográfico en este nuevo contexto, integrándose, complementando y formando parte, como es lógico, de la competencia mediática y de comunicación audiovisual.

La magnitud de los conocimientos a integrar en el momento de definirse los grandes bloques competenciales, la necesidad de una rápida operatividad y delineación de límites de las áreas de conocimiento en los comienzos de la organización y gestación de los nuevos sistemas educativos, obligó a simplificar y generalizar muchos aspectos de su concepción teórica y programática. Pasado el tiempo y habiéndose desarrollado, tanto el sistema educativo como el propio contexto social y tecnológico, siendo patente el mayor grado de madurez de los usuarios comunes contemporáneos, implican una paciente y pormenorizada revisión de todas estas cuestiones.

Nosotros, como especialistas en el ámbito de la imagen fija, consideramos que muchos aspectos esenciales de la comunicación a través de este medio no están contenidas o lo suficientemente detalladas en las dimensiones y no son reflejadas claramente en los indicadores por lo que no se puede valorar su adquisición como competencia, ni se toma en cuenta como elemento específico e independiente de trabajo en la elaboración de contenidos. Por este motivo, resulta compleja la evaluación en detalle de estos indicadores en los proyectos de investigación y consideramos necesaria una mayor concreción en los aspectos que se presentan como fundamentales para desenvolverse como ciudadanos prosumidores en el ámbito de la creación fotográfica, y así poder valorar y evaluar de manera más objetiva su nivel de competencia. Como decíamos anteriormente, la comunicación audiovisual implica un vasto campo de estudio y en el momento en el que se establecen los procesos de concepción del sistema es preciso acotar y generalizar algunos aspectos de cada especialidad del ámbito por operatividad del sistema y también para tratar de dotar de viabilidad a la propuesta de cara

a su puesta en marcha. Sin embargo el interés en concretar, terminar de definir y evaluar los cambios derivados de los nuevos sistemas educativos y de la evolución social y mediática da paso a la concreción de muchas de estas cuestiones en el ámbito investigador que permite solventar problemas mediante estas precisiones.

La presente tesis pretende también poner su granito de arena en esta especificación y especialización en las competencias ciudadanas en el ámbito de la educación de la comunicación audiovisual y mediática y pretende paralelamente aportar recursos y estrategias específicas para implementar estas competencias en la práctica docente. Quizá sea el momento de definir los nichos específicos de lo audiovisual que permitan compartimentar en pequeñas cápsulas de conocimiento más operativas que los grandes marcos teóricos del área. Estas cápsulas no serán exclusivas como decíamos del discurso fotográfico sino que serían extrapolables a la imagen cinética y a la interactividad de nuevos contextos mediáticos.

Si consideramos la necesidad de focalizar sobre aspectos tan específicos como el de la producción de fotografía en el entorno mediático y de comunicación, es a la vista de haber podido constatar que en los planteamientos analíticos competenciales y en las revisiones críticas sobre las capacidades que los ciudadanos poseen frente a los nuevos contextos mediáticos, hacen un hincapié especial en los aspectos metodológicos e instrumentales para la adquisición de dichas capacidades, es decir en el “cómo”, pero no se concreta con nitidez la cuestión relativa a la creación y producción de discursos y a la forja de un pensamiento creativo; es decir no sólo en lo crítico y valorativo de la producción ajena, sino en el desarrollo de esta capacidad en la producción propia de lo fotográfico, que apunta “el qué”. ¿Qué es lo que los nuevos ciudadanos pueden comunicar gracias a su competencia mediática, digital y gracias a sus capacidades para el manejo de las TIC?

En este sentido nos gustaría señalar que el nuevo contexto y el modelo de usuario ha cambiado. Ya no se trata de un ciudadano exclusivamente consumidor de medios, como hemos reiterado, donde efectivamente se convierte en una necesidad el hecho de que este adquiera una actitud crítica y una alfabetización mediática y comunicativa en los entornos de lo icónico, sino que la mutación del usuario en productor, en prosumidor, determina unas nuevas necesidades y por tanto implica una nueva definición de objetivos, que afectarán a la naturaleza de las dimensiones, ocasionando la definición de nuevos indicadores que permitan evaluar si estas competencias se están adquiriendo.

En este sentido Ferrés en su artículos sobre la forja de dimensiones e indicadores para la competencia mediática expone:

(...) la competencia digital –que abarca tanto a las tecnologías de la información como de la comunicación– «implica el uso confiado y crítico de los medios electrónicos para el trabajo, el ocio y la comunicación. Estas competencias están relacionadas con el pensamiento lógico y crítico, con las destrezas para el manejo de la información a un alto nivel, y con el desarrollo eficaz de las destrezas comunicativas.

El desarrollo eficaz de estas destrezas comunicativas supone en el individuo una imprescindible competencia en comunicación audiovisual, que entendemos como la capacidad de un individuo para interpretar y analizar desde la reflexión crítica las imágenes y los mensajes audiovisuales y para expresarse con una mínima corrección en el ámbito comunicativo (Ferrés, 2007, p. 102).

Lo cierto es que el concepto de objetivo en educación tiene una premisa esencial que es que para el contexto para el cual es designado éste pueda ser alcanzado por los educandos. No teniendo sentido alguno proponer un objetivo que para un determinado contexto físico, histórico y social con una disposición de recursos concretos no pueda ser alcanzado. Sin embargo, como decíamos, el contexto ha variado de forma significativa y objetivos como el “*expresarse con una mínima corrección en el ámbito comunicativo*” consideramos que pueden ser replanteados, siendo en este momento objetivos insuficientes para el nuevo papel del ciudadano prosumidor, capaz de producir mensajes icónicos. Cito una clasificadora anotación al respecto:

El término prosumidor no es nuevo, sino que fue planteado en los años setenta por McLuhan (McLuhan & Nevitt, 1972), cuyas dimensiones han ido evolucionando hasta la esfera de las redes sociales, coincidiendo y fortaleciéndose en la convergencia entre los medios tradicionales y los nuevos medios de comunicación (Sánchez & Contreras, 2012), proponiendo que en la actualidad el prosumidor mediático produce y consume información asumiendo un papel protagonista en el nuevo paradigma de la cultura participativa propiciado por la interactividad tecnológica (Sandoval y Aguaded, 2012), que lo caracteriza y que requiere también de una educación emocional (Ferrés, 2010), y (García-Ruíz, Ramírez et al, 2014, p. 16).

En el artículo *Educación en alfabetización mediática para una nueva ciudadanía prosumidora* (García-Ruíz, Ramírez-García et al, 2014, p. 16) se argumenta el punto de nuestras incidencia::

(...) se pretende identificar los niveles de competencia mediática de niños y adolescentes, encuestando a una muestra de 2.143 estudiantes de Educación Infantil, Primaria, Secundaria y Bachillerato, mediante un cuestionario ad hoc on-line. Puede observarse que una importante parte de la muestra es competente ante los medios, en un nivel aceptable, sin embargo, y a pesar de que pertenecen a la generación de los denominados «nativos digitales», no poseen las habilidades necesarias para ejercer como «prosumidores mediáticos».

En el artículo se describe cómo ha de ser el ciudadano prosumidor, “poseedor de una serie de competencias que le permitan llevar a cabo un conjunto de acciones, tanto como consumidor de medios y recursos audiovisuales, como productor y creador de mensajes y contenidos críticos, responsables y creativos.” (García-Ruíz, Ramírez-García *et al*, 2014, p. 16).

Si el nuevo prosumidor ha de adquirir una actitud crítica en múltiples aspectos, no sólo desde el ámbito constructivo donde ha de tomar decisiones en cuanto a la armonía de de sus composiciones, a la cuestión semántica de sus mensajes icónicos y al valor estético, ideológico y moral de lo que consume y produce, para tal fin requerirá de recursos, conocimientos, estrategias metodológicas, etc. Al margen de estos conocimientos deberá poseer necesariamente la capacidad para desenvolverse en el ámbito tecnológico para poder navegar, apropiarse de material audiovisual de terceros distribuido en la web que podrá compartir en sus espacios virtuales, tales como *blogs*; podrá subir sus producciones fotográficas en webs específicas para contener y compartir fotografías como *Flickr*, *Picassa*, *Instagram*, *Pinterest* o bitácoras fundamentalmente icónicas como *Tumblr* donde establecerá sus relatos identitarios y vitales a través de imágenes propias y apropiadas.

Por lo tanto en las dimensiones que se definen para constituir la competencia mediática es importante comenzar ya a focalizar en el aspecto de la producción, en la cuestión de la creatividad.

5.5. La presencia de la creatividad

El término creatividad es una palabra empleada constantemente en los textos que se manejan en los más altos ámbitos institucionales sin plantear definiciones o formas de abordar la cuestión de forma específica. También se hace alusión de manera constante al cambio y al nuevo contexto mediático y tecnológico y se vislumbra, como ocurriera en tiempos de la

ruptura con las Academias, una cierta inquietud y preocupación por la pérdida del poder de control que supone la emancipación creativa de las nuevas sociedades.

Desde instancias internacionales la preocupación por esta deriva cultural fuera de control de las nuevas sociedades preocupa, y sorprende el tono dramático de discursos como el contenido en el Informe Mundial de la UNESCO (2005), donde se entrevé la dimensión política que supone la falta de control de los procesos creativos:

Sin embargo, la cultura de la innovación no es una simple moda. Para comprender mejor los fenómenos que esta cultura abarca, el modelo de la creatividad artística es particularmente esclarecedor. En efecto, se puede comprobar que bajo el efecto combinado de la creación de redes, la mundialización y el desarrollo de las nuevas tecnologías, la propia creatividad experimenta alteraciones sin precedentes. (...) la concepción esencialista del ser humano se retira de la escena. La creatividad se está anexionando nuevos ámbitos y este fenómeno bien podría calificarse de “antropopoyética”, es decir la tendencia del hombre a crearse a sí mismo con todos los riesgos que ello entraña. Esos riesgos han suscitado en algunos expertos el temor de que pueda producirse el advenimiento de una “posthumanidad”. El hecho de que lo que es propio del hombre se pueda leer hoy en su genoma pone de manifiesto el carácter eminentemente político de las opciones a las que el ser humano se ve confrontado. La innovación y la invención salen así del ámbito del culto mediático por la velocidad y lo insólito para convertirse en la condición del dominio del futuro de nuestras sociedades y de nuestra especie (ONU, 2005, p. 64).

Lo cierto es que en cualquier caso la naturaleza relativa y pluridisciplinar del concepto de creatividad es consecuencia directa de la difícil definición y conceptualización de esta cuestión, más si cabe cuando nos movemos en el contexto de las artes. Mihaly Csikszentmihalyi (2011) expone que para estudiar la creatividad, siendo este un ámbito tan poco pragmático, su análisis se podría circunscribir al estudio de los individuos creativos y a sus respuestas excepcionales ante los muy diversos problemas, por tanto, habría que estudiar al individuo creativo que destaca en contraposición con el gruesto de individuos ordinarios. Csikszentmihalyi, explica:

Cada uno de nosotros ha nacido con dos series contradictorias de instrucciones: una tendencia conservadora, hecha de instintos de autoconservación, autoengrandecimiento y ahorro de energía, y una tendencia expansiva hecha de instintos de exploración, de disfrute de la novedad y el riesgo (la curiosidad que conduce a la creatividad pertenece

a esta última). Tenemos necesidad de ambos programas. Pero mientras que la primera tendencia requiere poco estímulo o apoyo exterior para motivar la conducta, la segunda puede languidecer si no se cultiva. Si la curiosidad no dispone de demasiadas oportunidades, si se ponen demasiados obstáculos en el camino del riesgo y la exploración, la motivación para adoptar una conducta creativa se extingue fácilmente (Csikszentmihalyi, 2011, p. 26)

Saturnito de la Torre hace alusión a las formas de establecer una definición de creatividad:

El consenso mayor, en el estudio general de la creatividad, parece focalizarse sobre dos componentes: novedad y valor. O lo que es lo mismo novedad, diferencia, variabilidad, originalidad... por un lado, y utilidad, aplicabilidad, idoneidad, ajuste, mejora... por otro. Pero algo no es nuevo u original en sí mismo. Sino en relación con aquello con que se compare; y algo no es valioso en sí mismo sino en relación a, o en mayor o menor grado que otra cosa.

En el campo de las artes, la relatividad intrínseca a estos componentes se vuelve más marcada aún. La dificultad de establecer valoraciones estables, uniformes, generales, independientes, objetivas, se convierte en algo más llamativo que en otras áreas. La época actual subraya aún más que cualquier otra anterior esa característica en el terreno del arte, convirtiendo en más compleja la tarea de decidir el grado, la cualidad creativa de un trabajo artístico (de la Torre, Violant, 2006, p. 266).

Pese a la dificultad de su definición y más aún de su evaluación Saturnino de la Torre insiste en la necesidad de su definición:

A pesar de ello, y contando con tales dificultades, no es posible eludir el problema: la evaluación de la creatividad artística es necesaria al menos para posibilitar la investigación y el conocimiento de la creatividad, para la detección, y en su caso selección, de las personas con mayor capacidad o potencialidad creativa en el ámbito de las artes, para la educación y mejora de tales capacidades y para la valoración y toma de decisiones en cuanto a programas de intervención o formación (de la Torre, Violant, et al, 2006, p. 266).

Resultará pues muy complejo definir criterios objetivos y estables para poder evaluar la dimensión creativa en el momento donde nos encontramos, en el que relación entre lo creativo y lo artístico se pone sistemáticamente en cuestión solapándose, distanciándose y cuestionándose bajo los distintos posibles prismas en su evaluación.

Por otro lado como señala también de la Torre, la cuestión de la creatividad y su evaluación no puede ser focalizada en el individuo como en otros momentos de la historia donde el artista y su obra eran el objeto de análisis para establecer los parámetros determinantes del individuo creativo. En la actualidad el contexto se superpone a la individualidad del genio de antaño, introvertido en su mundo interior como motor de su obra. El peso de los aspectos externos toma un papel motriz y el artista parece invertir la dirección de este flujo de proceso, arrastrando los ámbitos exteriores, públicos y comunes a su discurso creativo individual, de alguna forma interiorizando estas cuestiones procesándolas y armando su discurso que luego hace público. Por tanto a la hora de elaborar los indicadores que determinen la cuestión de la creatividad se ha de involucrar de forma fundamental el aspecto contextual.

Ante la dificultad que supone la definición de indicadores que permitan evaluar la cuestión de la creatividad en las artes, en la expresión fotográfica en particular (ámbito que nosotros proponemos), de la Torre sostiene varias líneas de actuación definidas por cuatro ejes: “la clave del producto realizado, la del conocimiento del ámbito, la clave de la combinación, la variedad o la multiplicidad y la del acercamiento a la manifestación real de la creatividad” (de la Torre, Violant , *et al* 2006, p. 268). Y define en el campo artístico cuáles son los focos principales para la evaluación de la creatividad: “la persona creadora, el proceso creativo, el producto creado y el contexto de creación” (de la Torre, Violant , *et al* 2006, p. 268). De la Torre determina la inevitable relatividad de los procesos evaluativos de los productos artísticos pese a ello sugiere los procesos combinados de evaluación donde los sistemas de evaluación consensuados (*Consensual Assessment Technique*) se presentarían como una herramienta fundamental. Este sistema consiste en la demanda de una obra a los artistas que van a ser evaluados por parte de una serie de jueces expertos en la materia que determinaran sus juicios de forma independiente. El juez no valora la obra con respecto a modelos ideales sino que compara una respuesta creativa con respecto a otras, señalando que obra es más creativa y definiendo así una escala de valores donde se establece el grado de creatividad de las obras. El grado de consenso entre los jueces supone un valor añadido en el establecimiento del nivel de creatividad de la obra. Otra forma de evaluación del grado de creatividad de la obra artística para la investigación es como señala de la Torre el estudio de casos, centrándose generalmente en el estudio de la obra de un artista considerado como genio en su ámbito. Otro tipo de estudios de caso de artistas vivos emplean instrumentos como las entrevistas, autoinformes, la observación, etc. Señala también de la Torre como muy útil recurso para la evaluación de la creatividad de una artista el análisis del portafolio, que permite valorar por un lado el grado de desarrollo del pensamiento creativo en el tiempo y por otro lado permite determinar el grado de creatividad que un artista despliega

a la hora de enfrentarse a diferentes problemáticas representativas, temáticas, encargos, etc. Y no sirve sólo como elemento de valoración del grado de creatividad sino que se presenta como una herramienta docente y de evaluación de gran valor.

En definitiva la realidad compleja de la naturaleza de lo creativo y de la evaluación de la creatividad requiere del empleo conjunto de multitud de recursos: entrevistas, autoinformes, evaluación consensual, estudio de casos, etc. lo que permitirá definir en la medida de lo posible el carácter creativo de la expresión artística, y en nuestro caso en particular de la fotografía.

En el nuevo contexto de representación digital se está produciendo un desdoblamiento en los contextos expositivos de lo artístico. Por un lado se perpetúan los espacios institucionales expositivos como puede ser la galería de arte, el museo o la fundación y, por otro lado, se desarrollan los soportados en Internet. Dado que en el contexto institucional se define la figura del crítico, del comisario o del galerista como máximo experto en la valoración y selección de la obra artística, y tratándose -pese al nivel de expertización de estos sujetos- de una valoración subjetiva, en ocasiones condicionada por los derroteros del mercado del arte e intereses de otro tipo vinculados a la profesionalización de la figura del crítico, a veces pueden quedar excluidos determinados artistas o sectores del arte. Sin embargo el desarrollo de los espacios virtuales especializados en Internet permiten la exposición pública e internacional de la obra artística sin peajes. En los foros y determinados contextos se establece otro tipo de crítica, no profesional, que con el desarrollo de una adecuada alfabetización y mayor formación en las competencias de lo mediático y de desarrollo de la expresión y comunicación icónica pronto podría establecerse un rico diálogo colectivo en torno a las cuestiones de arte y creatividad.

Una cuestión que tampoco se presenta en las dimensiones y parámetros de las nuevas representaciones, o al menos no se valora claramente en la definición de los indicadores es la cuestión de la intuición, Arnheim expone esta idea de intuición en el contexto del arte:

He afirmado que uno de los usos principales del arte consiste en ayudar a la mente humana a enfrentarse a la compleja imagen del mundo en el que se encuentra y he dicho que esta útil percepción va más allá del mero registro de imágenes ópticas. Implica identificación y clasificación; también exige sensibilidad a la expresión dinámica. Esta delicada actividad cognitiva ha recibido el nombre de «sentimiento», como he mencionado antes. Yo prefiero llamarla «intuición», y la defino como una habilidad mental reservada a la percepción sensorial -especialmente a la visión- y

distinta de lo que yo llamo el intelecto. (...) La intuición perceptiva es la principal forma que tiene la mente de explorar y comprender el mundo (Arnheim, 1993, p. 49).

Los procesos de construcción estética se fundan en ella pero requieren del intelecto. Arnheim habla de dos tipos de forma de conocimiento o dos recursos de cognición humana: “la intuición perceptiva y la estandarización intelectual de los conceptos, se necesitan mutuamente”

Los “conceptos intelectuales” son en palabras de Arnheim, una suerte de petrificación de los conceptos perceptivos. Estos son estables y estereotípicos, se convierten en estructuras modulares, previsibles que devienen fundamentales para la ciencia ya que son los instrumentos del pensamiento abstracto. “Los conceptos perceptivos” son flexibles, maleables y libres lo que los convierte en unidades definidores de la expresión personal y por ende de la impronta y de la definición de lo identitario. Como describe Arnheim poseen:

(...) la preciosa conjunción de apariencia individual y generalización que hay en la naturaleza de los conceptos intuitivos. Estos últimos poseen una apertura absolutamente deseable, un acceso directo al enriquecimiento y la modificación. Están libres de la finalidad de los conceptos intelectuales (...) (Arnheim, 1993, p. 50).

A causa de la cultura ilustrada desafortunadamente se tiende en occidente a focalizar sobre la cuestión del intelecto abandonando incluso la cuestión de la intuición. Existe la generalidad dicotómica y maniqueista de un pensamiento intelectual y un pensamiento emocional como formas de reflexión enfrentadas e incompitibles. De ahí quizás los problemas de rigidez en lo creativo en los sectores de la ciencia y la difusión en ocasiones de apariencia inconsistente de los discursos de lo artístico.

Esta interdependencia de intelecto y percepción intuitiva tiene consecuencias fundamentales para la educación general. Exige no sólo que en el currículum las materias que cultivan el intelecto tengan el equilibrio apropiado frente a otras que ejercitan la visión inteligente. Más importante que esto, exige que en la enseñanza y el aprendizaje de cada materia se obligue al intelecto y a la intuición a interactuar (Arnheim, 1993, p. 50).

Se hace pues indispensable integrar estas formas de conceptualizar los procesos perceptivos y creativos e incorporarlos mediante su proyección hacia las dimensiones competenciales y por consiguiente pese a la dificultad de evaluar estas cuestiones ligadas a la creatividad elaborar

algún tipo de indicador que nos permita corroborar si alcanzamos nuestros objetivos y si por tanto hacemos de nuestros educandos ciudadanos competentes en la producción fotográfica.

En el artículo *Educación en alfabetización mediática para una nueva ciudadanía prosumidora* antes mencionado se definen más aspectos del ciudadano prosumidor y de las capacidades tecnológicas que este ha de poseer:

Otra de las cualidades inherentes al buen prosumidor sería convertirse en «manipulador» de herramientas tecnológicas adaptadas a los nuevos medios de comunicación y a las características de los nuevos mensajes y productos mediáticos, así como un «identificador» de estereotipos, malas prácticas, abusos y de falta de veracidad de algunos mensajes que se distribuyen a través de los medios de comunicación y las redes sociales (García-Ruíz, Ramírez-García, et al, 2014, p. 16).

En nuestro contexto de trabajo centrado en el ámbito de la fotografía, de la imagen fija, es importante ser conscientes de que al margen de que la imagen sea una construcción ideal, en el terreno de lo fantástico o sea un documento científico, antropológico o del género que fuere, la imagen nunca será la realidad sino que será un reflejo de la misma, será una representación. Dicho reflejo podrá presentarse con un mayor o menor sesgo, lo que la convertirá en una imagen más o menos analógica con respecto a su referente, pero nunca podremos tener una certidumbre plena de veracidad cuando nos movemos en el ámbito de la imagen. Dicho esto el ciudadano prosumidor tendrá siempre la incertidumbre y la sospecha cuando se antempona frente a una pantalla, ya que una imagen de apariencia verosímil puede no ser real y una imagen que pudiera presentar indicios de haber sido manipulada, por su color, por su textura, etc, puede ser una representación no manipulada. Esta premisa que ha de tener presente el ciudadano prosumidor que se desenvuelve en el mundo de la imagen y de las pantallas le refuerza a la hora de valorar imágenes e informaciones de canales “fidedignos” como webs informativas de grandes periódicos, etc. y le dota de una prisma crítico que le permitirá cuestionarse y contrastar en todo momento las informaciones que maneja sean éstos textos lingüísticos o imágenes. Y sobre todo le abre las puertas de la invención que conjuga verosimilitud y representación.

Otra cuestión con la que nos hemos encontrado y que está latente en los contextos comunes y también en ámbitos académicos, es la idea de “manipulación” de herramientas. Nos encontramos en los textos términos como “manipular herramientas tecnológicas” o la idea de “utilizar las TIC para mejorar su entorno” que denotan un cierto sesgo sobre la concepción y utilidad real de las herramientas de producción de imagen, como pudiera ser el uso de un editor de fotografía. El

término manipulación tiene connotaciones sabidas y está cargado de sentidos que consideramos que pueden resultar confusos precisamente en este contexto en el que nos encontramos. Una vez aclaramos cómo espetaba Magritte que una imagen de una pipa no es una pipa, la idea de manipular carece de sentido y lo natural sería emplear términos como utilizar, emplear, usar, etc. Igual que no manipulamos un martillo cuando clavamos un clavo para evitar el riesgo de machacarnos un dedo, no manipulamos una herramienta tecnológica si no que la empleamos para alcanzar el objetivo que nos hayamos propuesto, sea este trastocar aspectos verosímiles o señalar.

La otra etiqueta empleada y muy extendida en la sociedad, “mejorar nuestro entorno gracias al empleo de las TIC” aunque si bien es una verdad evidente ya que las nuevas tecnologías nos facilitan la tarea de forma abrumadora por ejemplo en el contexto de la enseñanza, pero también en muchos otros campos, sin embargo, esta idea, si la sacamos de forma maliciosa de contexto y la incriminamos en el ámbito de lo fotográfico, nos da pie para plantear una cuestión muy presente en el imaginario social que se enmarca en los nuevos estereotipos populares y que está muy estrechamente ligada al ámbito de la nueva fotografía digital y al comienzo de la autoedición amateur: es la idea de “mejorar una imagen gracias a las nuevas tecnologías”. Como tratamos en esta tesis en capítulos anteriores (*Sobre el positivado*), tenemos que concebir los editores fotográficos como herramientas de una naturaleza muy similar a la que prestaba en el pasado el laboratorio tradicional. Tanto la intervención en la ampliadora como en una herramienta como Photoshop nos permite construir nuestra imagen. La cuestión de emplear un editor para mejorar una imagen, desde un punto de vista estético es un poco superficial, ya que una mala imagen lo seguirá siendo por mucho que empleemos una herramienta digital. Deberíamos quizá comenzar a acostumbrarnos a emplear además terminologías también en este contexto, así podríamos hablar de contrastar y enriquecer nuestras percepciones.

Otra cuestión relevante en torno al nuevo contexto, es el poder que comienzan a ejercer determinados prosumidores que se convierten en promotores de ideas, estéticas y formas de comunicación o de consumo. De esto son conscientes las grandes empresas. En el artículo *Educación en alfabetización mediática para una nueva ciudadanía prosumidora*, se hace alusión a esta cuestión: “Las grandes empresas así lo han detectado hace tiempo y por eso recurren a la figura del prosumidor para analizar tendencias o recabar opiniones que les ayuden a transformar correctamente sus productos”.

Esto, que responde prioritariamente al ejercicio mercantil, debe ser matizado. Por poner un ejemplo en otro contexto donde se produce un cambio que requiere de una adaptación en lo

cognitivo, cuando el hombre alcanzó la democracia, se vio obligado, forzado, comprometido, a adquirir y luego a forjar su espíritu crítico que le permitiera escrutar cuál era su contexto e identidad y por tanto qué política debería considerar y apoyar bajo su voto. Cuando comienza a darse esta circunstancia, en la que un importante sector de población no poseía una actitud crítica para posicionarse políticamente, se comienza a desarrollar, de forma maliciosa o no, por un lado la propaganda canalizada por los medios de comunicación y, en segundo término, de forma menos directa y quizá más inocua (aunque a veces no tanto) el desarrollo de ciertos criterios de análisis en el ámbito de lo educativo (una herramienta clave para este fin es el estudio de la historia). Un cierto conocimiento por parte del ciudadano de lo histórico: nacional y universal puede elevar el punto de vista del individuo para valorar, un mayor conocimiento de causa, cuál ha sido el curso de la tradición del medio y cuáles son las consecuencias de adoptar determinadas políticas o de inclinarse por determinadas actitudes en lo social y en lo político a lo largo de la historia.

La democracia en el ámbito de lo icónico ha llegado. Y la gran masa social debe indagar para saber qué pasos ha de seguir para ejercer su libertad a decidir.

Por otro lado quizás esta ambición taxonomista propia del contexto de configuración de la nueva gestión del conocimiento, pudiera chocar en cierta medida con el estatus actual del sistema fotográfico, donde la crisis de géneros anunciada en los años 80 y 90, y la dilución de los estereotipos en el ámbito de la expresión artística plantean una nueva plástica más voluble, subjetiva y cambiante. En cualquier caso, para hacer operativo un sistema, tendremos que recurrir al etiquetado de los actores que en él participan, al estereotipo, y en el contexto de la docencia y el aprendizaje es necesario establecer equivalencias entre el código icónico y los conceptos a los que se ata, en cuya relación se establecen los vínculos entre objetos visuales e ideas a las que aluden para poder emprender una comunicación y una formalización de lo que se quiere abordar.

Sin duda en el aprendizaje de las enseñanzas visuales es necesario tener un conocimiento del lenguaje y tener las herramientas para el manejo del aparataje y tecnología, pero al margen de estos aspectos que se tratan de forma tangencial en la mayoría de los casos en algunos ámbitos del sistema educativo (más específicos del área como formaciones profesionales, enseñanzas artísticas etc.), se hace fundamental definir una estrategia para determinar el contenido, qué es lo que se quiere transmitir, en definitiva el “por qué” produzco y emito lo que hago y por supuesto “el cómo”, que viene determinado por las cuestiones relativas al manejo de la tecnología y a la pragmática del sistema.

El aprendizaje de las enseñanzas artísticas, se destacan mayormente por lo que contiene en las áreas de ámbito emocional y sensorial, del contexto de los “conceptos perceptivos” (Arnheim, 1993, p. 49), lo que en cierta medida la minusvalora con respecto a las áreas que se desenvuelven en torno a los “conceptos intelectuales” (Arnheim, 1993, p. 49). Como antes explicábamos se hace necesaria una conjunción de ambos tipos de concepto para un operativo funcionamiento del aprendizaje. En el ámbito de los conceptos más estables y menos maleables que determinan los conceptos intelectuales podríamos manejar ciertas unidades de conocimiento dedicadas a la construcción de la imagen y a los modelos estéticos, comportamientos y relaciones sociales que nos puede proporcionar el estudio de la historia.

Se hace necesario elaborar estrategias para la producción y creatividad en el ámbito de la imagen, y quizá una clave sea, como en la configuración del pensamiento político, la necesidad de adoptar un punto de vista no fragmentario, que sería el que un estudio de la historia de la imagen y la fotografía nos permitiría manejar en una serie de conceptos, de referencias que servirían de imaginario y que podrían ser modificados, hibridados, alterados, recontextualizados en nuestras reflexiones y conceptualizaciones de los estímulos perceptivos que convertimos en imagen en e ejercicio creativo. En este punto, casi de manera involuntaria, se puede tener una referencia general de lo que el medio fotográfico ha supuesto a lo largo de 175 años de existencia, y con las referencias adquiridas, se es capaz de detectar estéticas que se inspiren en determinados momentos históricos, por ejemplo, en la fotografía publicitaria contemporánea, y tiene también herramientas para comparar las formas de operar del pasado y las respuestas sociales ante determinadas tecnologías con las que hoy en día estamos viviendo. En definitiva con esta base intelectual, con este imaginario intelectual, con este bagaje teórico-histórico, somos más competentes a la hora de valorar competencias y acciones pertinentes para la formación de una ciudadanía y de un prosumidor competente.

El imaginario no es sólo el único instrumento útil y necesario para la decodificación y exitosa construcción de un discurso icónico rico. El contexto profesional y la riqueza de ámbitos del individuo permiten la construcción del “ideolecto” del individuo de su competencia discursiva en lo icónico, cito a Roland Barthes en este respecto:

La originalidad de este sistema reside en que el número de lectores de una misma lexia (de una misma imagen) varía según los individuos (...) No obstante la variación de lecturas no es anárquica sino que depende de los diferentes saberes utilizados en la imagen (un saber práctico o nacional, o cultural, o estético) y tales saberes pueden clasificarse, entrar en una tipología; es como si se diera la misma imagen a distintas

personas para que la leyeran, y estas personas bien pueden coexistir en un mismo individuo: una misma lexia moviliza léxicos diferentes. ¿Y qué es un léxico? Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas; este es exactamente el caso de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo se corresponde con un corpus de “actitudes”: el turismo, el trabajo doméstico, el conocimiento del arte... (...). En un mismo individuo se da la pluralidad y la coexistencia de léxicos; el número y la identidad de estos léxicos forman, en cierto modo, el ideolecto de cada persona (Barthes, 2002, p. 42).

Por tanto la cultura, el grado de formación y el nivel de experimentación vital del individuo son claves en la potencialidad creativa y discursiva de los ciudadanos siendo determinante en la mayor o menor competencia para construir, comunicar y articular un rico discurso fotográfico. Por tanto, también se nos demanda el facilitar la apertura de experiencias y contextos desde las creaciones y difusiones.

5.6 En torno al ajuste de dimensiones en la nueva competencia fotográfica

Estudios anteriormente citados como la *Investigación sobre el grado de competencia mediática en España* o artículos como la *Educación en alfabetización mediática para una nueva ciudadanía prosumidora*, revelan que pese a los esfuerzos estatales e internacionales por avanzar en el desarrollo de redes de comunicación y facilitar el acceso de las nuevas tecnologías a la ciudadanía, en estos últimos años, el desarrollo de los lenguajes, usos sociales y desarrollo tecnológico ha ido por delante de nuestra evolución competencial. Como señalan las investigadoras que analizan el nivel competencial hacia el desarrollo del ciudadano prosumidor anteriormente citado:

Los resultados obtenidos en este estudio nos permiten constatar que el nivel de competencia mediática de los niños y jóvenes españoles no ha conseguido aún un nivel óptimo, por lo que se hace necesario seguir trabajando para que el currículo escolar se ocupe de la alfabetización mediática como elemento fundamental de la formación de ciudadanos prosumidores que consolide una participación activa en los medios con un marcado carácter crítico-constructivo (García-Ruiz, Ramírez-García, 2014, p. 16).

Se hace fundamental centrar las nuevas iniciativas educativas en torno a los medios y a la producción de imágenes bajo una perspectiva más amplia y abierta, no centrandolo los estudios

exclusivamente en la decodificación formal y en cuanto a la producción de imágenes casi exclusivamente en torno a lo instrumental, como venía haciéndose hasta ahora, sino plantear nuevos objetivos focalizados hacia lo intelectual de la producción icónica centrandose en las metodologías de estímulo de lo creativo. Señalando la apostilla de Leonardo tomada por Wick (2007, p. 55), “La práctica debe descansar siempre sobre una buena teoría”.

Según nuestro criterio como comentábamos en la introducción de este tercer bloque, el problema de la falta de operancia de nuestros alumnos y ciudadanos en la competencia mediática y en comunicación audiovisual puede tener su raíz en la excesiva focalización hacia los aspectos instrumentales y de canalización de los mensajes sin enfrentarse claramente a la existencia de estrategias claras que aporten formas de producir y de crear, como si esta cuestión surgiera de forma espontánea o fuera un aspecto inherente a la ciudadanía y no requiriéndose su cultivo o reflexión.

La imagen es un lenguaje cuyos mecanismos deben conocerse con las narrativas y conceptos que promuevan. Como todo proceso de alfabetización, la lectura y la escritura son dos caras de un mismo objetivo. Para producir imágenes es necesario manejar los elementos propios del lenguaje visual, como explica Walzer:

Resulta altamente ilógico que en nuestras culturas se tienda a considerar que una persona está alfabetizada cuando domina los elementos de la lectura y la escritura textual de forma ágil y significativa obviando las destrezas necesarias para descodificar y ser duchos usuarios de los lenguajes icónicos. El resultado de esta concepción es que, en los términos reales del proceso de alfabetización, la mayor parte de las personas sean analfabetas visuales ya que no cuentan con los conocimientos y habilidades necesarias para leer y escribir con imágenes de manera solvente, lo cual no deja de ser una gran paradoja en la sociedad de la imagen (Walzer, 2011, p. 64).

En el artículo citado anteriormente, al que hacemos referencia por tratarse de un análisis muy reciente (2014), se alude a una serie de dimensiones e indicadores que permiten evaluar el problema y llegar a su conclusión. Definen tres dimensiones, la dimensión Tecnológica, la dimensión Producción y difusión y la dimensión de la Estética. Estas tres dimensiones surgen de la simplificación del estudio de Joan Ferrés (2007) *La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores* en cuyo artículo se definen seis dimensiones: “El lenguaje, La tecnología, Los procesos de producción y programación, La ideología y valores, Recepción y audiencia y La estética”. Nosotros tomaremos como punto de partida las

primitivas seis dimensiones de Ferrés para reflexionar en tanto a la competencia de la ciudadanía a través de la fotografía.

La primera dimensión alude a: El conocimiento del funcionamiento de las herramientas utilizadas en comunicación audiovisual y digital, y la capacidad de su uso de las mismas para poder comunicarse y llegar a comprender cómo se elaboran los mensajes (García-Ruiz, Ramírez-García, 2014, p. 20).

Centrándose en cómo se produce la comunicación, en lo instrumental de las herramientas utilizadas y en el conocimiento del código y el canal.

Por otro lado la dimensión en Producción y difusión:

Se relaciona con el conocimiento de las funciones y tareas de los responsables de la producción de mensajes; conocimiento de las fases de los procesos de producción y programación de productos audiovisuales; la capacidad para aprovechar los recursos tecnológicos para elaborar mensajes audiovisuales y participar en el entorno comunicativo, generando una cultura participativa y una actitud responsable; y la capacidad de identificar los distintos públicos a los que se dirigen los medios (García-Ruiz, Ramírez-García, 2014).

En esta dimensión quizá es donde deberíamos centrar esta pretensión de forjar a nuestros ciudadanos como competentes en la realización de productos propios. La descripción de la dimensión es muy específica, focalizándose al mero conocimiento de las estructuras organizativas de los medios de comunicación tradicionales e instando al conocimiento de su organización y estructura. También consideramos e insistimos en un aspecto anteriormente señalado y es el hecho de las connotaciones que determinadas palabras emplean en la descripción de estas dimensiones ya que pueden llevar a confusión, un ejemplo: los recursos tecnológicos son los medios para alcanzar nuestros objetivos como prosumidores que no son otros que ser capaces de crear e interactuar en la red con productos propios. La idea de aprovechar resulta tangencial, como si los medios tecnológicos en realidad no implicarán por este uso absolutamente necesarios. Este planteamiento emana de la traslación de la aparatología de lo analógico a lo digital, como también comentábamos anteriormente, en definitiva ese pequeño detalle semántico apunta a que la esencia de las formas tradicionales se perpetuara al margen de los desarrollos tecnológicos, sociales, formales, etc. cuando como hemos visto, la fotografía digital en particular sufre una suerte de independencia con respecto a la fotografía tradicional.

Por lo tanto creemos que desgranar las grandes competencias en competencias más abordables y operativas evitaría la confusión semántica que la generalización de la vasta comunicación audiovisual ocasiona, donde para su análisis se interpone un prisma u otro en función del perfil del investigador.

Siguiendo esta exposición de las tres dimensiones descritas terminamos con la dimensión Estética:

(...) que aglutina la capacidad de analizar, valorar y disfrutar de la innovación formal y temática y de la educación del sentido estético de los mensajes; la capacidad para formular un juicio estético, valorar un producto audiovisual no solo por lo que cuenta y presenta sino por la manera como lo cuenta o lo presenta, y la capacidad de establecer comparaciones con otras manifestaciones artísticas: pintura, literatura, música, etc. (García-Ruíz, Ramírez-García, 2014, p. 22).

En este sentido es importante, desde nuestro punto de vista apuntar la necesidad de un aprendizaje y de un conocimiento específico de la dimensión estética de la fotografía clásica, la cual de por sí, bebe de las referencias a la pintura, la escultura, la literatura, etc. por su conexión con estos lenguajes, como hemos visto en la parte de desarrollo histórico, siendo estas influencias filtradas, digeridas, procesadas y asumidas por la naturaleza del propio medio fotográfico y convirtiéndose en una expresión estética propia, con una entidad independiente y del mismo estatus que los grandes plásticas y lenguajes de las bellas artes (pintura, escultura, etc.). Esta estética de la fotografía clásica ha de ser conocida por el operador de la nueva fotografía, ya que pudiera determinar los puntos de partida para la expresión de los nuevos lenguajes como una suerte de conceptos intelectuales, como señalaba Arnheim, estéticos y temáticos que el desarrollo intuitivo y creativo de los operadores de la nueva fotografía, hibridarían en el contexto de la nueva fotografía digital.

Estas tres dimensiones: la Tecnológica, la de Producción y difusión y la de la Estética surgen de las dimensiones planteadas por Joan Ferrés y expuestas en el artículo *La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores*, (2006) en el cual define las dimensiones e indicadores que no sólo pueden servir para describir los propios en el nuevo contexto prosumidor sino que han servido para la definición de los indicadores para evaluar el grado de competencia mediática en la Investigación sobre el grado de competencia de la ciudadanía en España.

Nosotros vamos a tomar como punto de partida las dimensiones de Ferrés para determinar cómo estas podrían adaptarse para apuntar cuáles serían las dimensiones e indicadores para definir la competencia en la producción fotográfica, aspecto fundamental en el nuevo contexto de prosumidores.

En síntesis, manejaremos las dimensiones ya apuntadas de Ferrés. El lenguaje, la tecnología, los procesos de producción y programación, la ideología y los valores, la recepción y la audiencia y la dimensión estética. A través de estas dimensiones e indicadores vamos a desarrollar una cuadro que nos permita definir las dimensiones específicas para la competencia producción de la imagen fotográfica digital.

| TABLA DE RELACIÓN DE DIMENSIONES | | | |
|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| COMPETENCIA AUDIOVISUAL Y MEDIÁTICA (JOAN FERRÉS) | | COMPETENCIA EN LA PRODUCCIÓN Y COMUNICACIÓN FOTGRÁFICA | |
| DIMENSIÓN | DESCRIPCIÓN | DIMENSIÓN | DESCRIPCIÓN |
| El lenguaje | <ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento de los códigos que hacen posible el lenguaje audiovisual y capacidad de utilizarlos para comunicarse de manera sencilla pero efectiva. • Capacidad de análisis de los mensajes audiovisuales desde la perspectiva del sentido y significación, de las estructuras narrativas y de las categorías y géneros. | Morfología y lenguaje | <ul style="list-style-type: none"> • Conocimientos para profundizar en las relaciones entre los elementos del cuadro, aspectos de morfología, composición relaciones de analogía y contraste. • Capacidad de producción y análisis desde su función semántica. Características de la imagen, simbología y retórica. Formas de secuenciación del tiempo como discurso narrativo. Elementos para la elaboración de mensajes sencillos y complejos en el ámbito de la imagen fija. |
| La tecnología | <ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento teórico del funcionamiento de las herramientas que hacen posible la comunicación audiovisual, para poder entender cómo son elaborados los mensajes. • Capacidad de utilización de las herramientas más sencillas para comunicarse de manera eficaz en el ámbito de lo audiovisual. | Tecnología, soportes y canales de comunicación | <ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento de programas de edición que permitan trasladar las capacidades del fotógrafo de elite del s. XX al usuario común del s. XXI: al ciudadano. Estrategias como el manejo de capas de ajuste de máscaras de capa la edición de formatos RAW y capacidad para resolver problemas tecnológicos de un alto nivel en el pasado. • Conocimientos sobre los contextos mediáticos de prosumidores y de los espacios de producción y consumo de imágenes en internet. Formas de operar e interactuar, códigos y estrategias, etc. |

| | | | |
|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Los procesos de producción y programación | <ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento de las funciones y tareas asignadas a los principales agentes de producción y las fases en las que se descomponen los procesos de producción y programación de los distintos tipos de productos audiovisuales. • Capacidad de elaborar mensajes audiovisuales y conocimiento de su trascendencia e implicaciones en los nuevos entornos de comunicación. | Producción y desarrollo de la creatividad en el ámbito de la fotografía | <ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento sobre la naturaleza del ciudadano creativo. ¿Qué es ser creativo en el uso de las imágenes? • Conocimiento de las estrategias para desarrollar una actividad creativa. Análisis, fluidez reconstrucción, elaboración, observación, curiosidad y motivación, etc • Conocimientos sobre las implicaciones, la hibridación y la apropiación. • Capacidad para aprender a describir, comparar, relacionar, argumentar, analizar mediante el uso de la imagen fija. |
| La ideología y los valores | <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de lectura comprensiva y crítica de los mensajes audiovisuales, en cuanto representaciones de la realidad y, en consecuencia, como portadores de ideología y de valores. • Capacidad de análisis crítico de los mensajes audiovisuales, entendidos a un tiempo como expresión y soporte de los intereses, de las contradicciones y de los valores de la sociedad. | Valores, recepción y audiencia | <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de lectura comprensiva y crítica de mensajes icónicos en cuanto a representaciones, como ficciones, valores e ideologías. • Capacidad para alterar lo verosímil, para ampliar juicios críticos e invenciones, (sesgar o aproximar la analogía entre imagen y referente) en la imagen por medio del cuadro, el punto de vista, el positivado, etc. • Reflexionar sobre lo propio y lo ajeno en la producción fotográfica. |
| Recepción y audiencia | <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de reconocerse como audiencia activa, especialmente a partir del uso de las tecnologías digitales que permiten la participación y la interactividad. • Capacidad de valorar críticamente los elementos emotivos, racionales y contextuales que intervienen en la recepción y valoración de los mensajes audiovisuales. | Valores, recepción y audiencia | <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad para reconocerse como emisor responsable, valorando con anticipación las consecuencias de la publicación, los productos emitidos conociendo los límites de control de lo que publicamos en la red. • Capacidad para forjar una ética en el anonimato. • Capacidad de valorar críticamente los elementos emotivos, racionales y contextuales que intervienen en la recepción y valoración de los mensajes fotográficos. |
| La estética | <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de analizar y de valorar los mensajes audiovisuales desde el punto de vista de la innovación formal y temática y la educación del sentido estético. • Capacidad de relacionar los mensajes audiovisuales con otras formas de manifestación mediática y artística | La estética | <ul style="list-style-type: none"> • Conocer un amplio imaginario de la fotografía universal y su historiografía estética. • Capacidad para analizar y reconocer la innovación en forma y/o contenido de las representaciones fotográficas. • Capacidad para manejar la tolerancia ante la hibridación de formas y contenidos tras la dilución entre las fronteras de los géneros. • Capacidad para permitir la evolución tecnológica del medio fotográfico hacia otros derroteros que pudieran en ocasiones alterar la propia naturaleza de la fotografía. |

Ferrés también plantea una serie de indicadores que nos permitirán tanto la definición de posibles objetivos educativos como los indicadores para la evaluación en la adquisición de las distintas dimensiones de la competencia.

Hemos trabajado en base al diseño de La competencia en comunicación audiovisual en la que participaron como anteriormente exponíamos 60 expertos en la materia tanto del ámbito iberoamericano como europeo. Paso a enumerar los expertos que participaron para poner de relieve la diversidad de contextos que deberían implicarse en relación al campo europeo:

Expertos iberoamericanos consultados:

Aguaded, José Ignacio. Universidad de Huelva, España; Amador, Rocío. UNAM, México; Aparici, Roberto. UNED, España; Aranguren, Fernando. Universidad Dist. Fº J. Caldas, Colombia; Arévalo, Javier. Secretaría de Educación Pública, México; Ávila, Patricia. ILCE, México; Bartolomé, Antonio. Universidad de Barcelona, España; Bernal, Héctor. ILCE, México; Blois, Marlene. CREAD, Río de Janeiro, Brasil; Bustamante, Borys. Universidad Dist. Fº J. Caldas, Colombia; Cabero, Julio. Universidad de Sevilla, España; Candioti, Carmen. Ministerio de Educación, España; Covi, Delia. UNAM, México; Del Río, Pablo. Universidad de Salamanca, España; Dorrego, Elena. Universidad Central de Venezuela; Esperón Porto, Tania. Universidad de Pelotas, Brasil; Fabbro, Gabriela. Universidad La Plata, Buenos Aires, Argentina; Fainholc, Beatriz. CEDIPROE, Argentina; Fontcuberta, Mar de. Pontificia Universidad Católica de Chile; Fuenzalida, Valerio. Universidad Católica de Chile; Funes, Virginia. UMSA, Buenos Aires, Argentina.; Gabelas, José Antonio. Grupo Spectus, Zaragoza, España; García Fernández, Nicanor. Gobierno de Asturias, España; García Matilla, Agustín. Universidad Carlos III de Madrid, España; Gutiérrez, Alfonso. Magisterio Segovia, Univ. Valladolid, España; Hermosilla, Elena. CONACE, Chile; Hernández, Gustavo. Universidad de Caracas, Venezuela; Kaplún, Gabriel. Universidad de Montevideo, Uruguay; López, Emma (ILCE), México; Maquinay, Aurora, Generalitat de Catalunya, España; Merlo; Flores, Tatiana. Univer. Católica, Buenos Aires, Argentina; Miralles, Rafael. Universidad de Valencia, España; Morduchowicz, Roxana. Ministerio de Educación, Argentina; Obach, Xavier. Televisión Española, España; Ojeda, Gerardo. ATEI, España; Orozco, Guillermo. Universidad de Guadalajara, México; Ottobre, Salvador. Universidad Austral, Argentina; Pereira, Sara. Universidade do Minho, Portugal; Pinto, Armanda. Universidad de Coimbra, Portugal; Pujadas, Eva. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España; Reia-Baptista, Vito. Universidade do Algarve, Portugal; Quintão, Vânia. Universidad de Brasilia, Brasil; Quiroz, Teresa. Universidad de Lima, Perú; Rincón, Omar. Universidad Javeriana, Colombia; San Martín, Patricia. CONICET, Argentina; Vázquez, Miguel. Instituto Eduardo Pondal, Santiago, España

Expertos de ámbito nacional:

Aguaded, José Ignacio. Universidad de Huelva; Candiotti, Carmen. Ministerio de Educación, Madrid; Del Río, Pablo. Universidad de Salamanca; Ferrés Prats, Joan. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona; Gabelas, José Antonio. Vázquez, Miguel. Instituto Secundaria, Santiago de Compostela.

En base a este trabajo hemos elaborado los indicadores que consideramos necesarios para valorar la competencia en la producción y comunicación fotográfica de un nuevo contexto de ciudadanos prosumidores, considerando el ámbito de la fotografía como un medio extremadamente presente en las redes y en los entornos comunicativos comunes y específicos.

Para el desarrollo de los indicadores nos hemos basado en la misma estructura sistemática que en el estudio de Ferrés planteando para cada indicador dos ámbitos: ámbito de análisis y ámbito de expresión al que debería añadirse el de actitudes o conductas pero que se subtienden en los ámbitos de expresión.

| DESARROLLO DE INDICADORES A PARTIR DE LOS PROPUESTOS POR JOAN FERRÉS PARA LA DEFINICIÓN DE LA COMPETENCIA EN PRODUCCIÓN Y COMUNICACIÓN FOTOGRÁFICA | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| INDICADORES | DESCRIPCIÓN |
| 1. Lenguaje fotográfico | <p>1.1. Ámbito de análisis</p> <p>1.1.1. Los códigos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de analizar, valorar y articular los recursos formales de la imagen. • Conocer el espacio del cuadro, su naturaleza y organización. • Capacidad para vincular y ordenar los elementos de la imagen con un criterio estético y semántico en el espacio del cuadro. • Capacidad de analizar y valorar los tipos de iluminación utilizados, y las funciones expresivas y/o estéticas que cumplen. • Capacidad de analizar y de valorar el uso de la secuencia fotográfica y conocer sus diferentes posibilidades en nuevos recursos para aludir al tiempo como el <i>time lapse</i>, el GIF o la secuencia de imágenes en forma de políptico tradicional. • Capacidad de analizar, de valorar e hibridar registro de estímulos no visuales en el contexto de la imagen fija. Reflexionar sobre el fenómeno de la sinestesia. • Capacidad para asimilar la edición fotográfica no como un recurso sino como un elemento más del acto fotográfico que permite conferir, como el resto de elementos que interviene en la toma de sentido, ritmo y significación a las imágenes. • <i>Conocimientos sobre la evolución del lenguaje audiovisual a lo largo de la historia y sobre los cambios e innovaciones introducidas en los distintos medios.</i> (Ferrés, J.) <p>1.1.2 La difusión de los géneros</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hay que considerar que pese a los géneros son una respuesta semántica y taxonómica ante tipos de actuación que tienen elementos comunes o responden a un modelo, en fotografía se hace cada vez más palpable la dilución de estas fronteras genéricas, quedando solamente estas etiquetas como forma de aludir a determinados temas o formas de expresión haciéndose habitual la necesidad de matizar con múltiples adjetivos la etiqueta de género. Sin embargo el conocimiento e identificación de las |

propiedades de los géneros es una herramienta de gran utilidad semántica ya que sirve como elemento intertextual como cita o alusión que podemos emplear en nuestros discursos fotográficos, bien en lo formal o en lo que contienen.

- Capacidad para asimilar características específicas de otros medios e inscribirlas en el lenguaje fotográfico: retrato, paisaje y naturaleza muerta.
- Capacidad de distinguir entre ficción y no ficción, siendo conscientes de que al desenvolvernó en el contexto de la imagen, todo es representación y por lo tanto narración, sea real o no lo representado. Ser conscientes de la presencia del estereotipo a lo largo de la historia y de su empleo en la categorización y el desarrollo de géneros en todo tipo de producciones.
- Capacidad de identificar las características de diferentes medios de producción audiovisual con el fin de apropiarse de sus estéticas y discursos. relato de la ficción, los informativos, la publicidad los concursos y los magazines, «reality shows», «talk shows» y debates como formatos, estéticas y lenguajes de los que el fotógrafo se puede apropiar, pero no sólo de los contextos de la televisión sino de los géneros del propio cine, el teatro, la pintura, etc.

1.1.2.1. Relato audiovisual y puesta en escena

- Capacidad de analizar, valorar y construir la estructura de un relato a través de la fotografía. Distinguir y conocer los recursos de la narración, desde los tipos de plano, secuenciación de imágenes o la configuración de una serie fotográfica, etc.
- Capacidad de analizar, valorar y reproducir los estereotipos humanos y construir personajes en el relato visual conociendo los roles y las connotaciones a las que apuntan sus figuras. Ser capaces de invertir y combinar estos caracteres estereotipados en nuevos modelos híbridos como recurso de comunicación.
- Capacidad de analizar el registro del relato en función del público al cual va dirigido. Ser conscientes de la interactividad que admiten los nuevos medios y tecnologías lo que permite la planificación de la narración de forma abierta a la participación del lector.

1.1.2.2. Información y documento

- Capacidad para valorar críticamente la información y el documento en forma de imagen.
- Capacidad para reconocer los lenguajes, las estéticas y las formas de los códigos del documento, siendo conscientes de que estas formas pueden maquillar de verosimilitud representaciones que nada tienen que ver con la realidad.
- Capacidad para reconocer el ineludible papel del lector de la imagen, en todo momento activo y determinante de la significación del mensaje.
- Capacidad para reconocer la importancia del orden y jerarquía en la organización de las imágenes en la prensa o en la cinematografía.
- Capacidad en reconocer los tiempos de exposición de las imágenes, las pausas y las elipsis en un diaporama fotográfico.
- Capacidad para reflexionar sobre los poderes e intereses políticos y económicos que se parapetan tras la prensa tradicional y como en la elección de las imágenes a través del papel del editor se puede alterar la lectura de las noticia.
- Capacidad para seleccionar y contrastar la información fotoperiodística en la puesta en relación con el tratamiento de la información de diferentes agencias. Capacidad para contrastar con agencias independientes incluso no profesionales para desvelar manipulaciones informativas.

1.1.2.3. Fotografía publicitaria

- Capacidad para reconocer la función persuasiva de la publicidad al margen de los niveles de empatía estética y emocional que pueden lograr con el ciudadano.
- Capacidad para realizar un análisis crítico de la imagen publicitaria reconociendo el valor real del producto y el valor emocional añadido por la imagen con sus usos retóricos.
- Capacidad para reconocer en un anuncio a través de las estéticas a las que se alude: momentos históricos, contextos culturales, políticas, y discernir cual es la carga semántica que de sus decisiones formales y alusiones estéticas se producen.

| | |
|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad para reconocer el papel del ciudadano a través de las redes como creador de nuevas estéticas y tendencias. • Capacidad para crear nuevas formas expresivas a través de la hibridación, revisión y descontextualización de las referencias destiladas del estudio de la historia de la fotografía. • Capacidad para hibridar texto/ fotografía, sonido/ fotografía, movimiento en fotografía, como recursos discursivos en el lenguaje publicitario. • Capacidad para reconocer el punto de vista de la cámara como cuestión esencial en la relación entre emisor y receptor de la imagen fotográfica. <p>1.1.2.4. Fotografía y puesta en valor</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad para reconocer y construir nuestra audiencia posible en función de los mensajes que emitimos a través de decisiones como los contenidos, las estéticas, el tono, la política, la funcionalidad. • Capacidad para realizar productos honestos a nuestros propios criterios, no buscando el reconocimiento global sino el desarrollo subjetivo y original de nuestras ideas. • Capacidad para reconocer lo nuevo y original de la producción fotográfica. • Capacidad para analizar las formas, recursos e ideas de las fotografías de éxito. Ser capaces de reproducir y repetir esquemas formales y estéticos de los mensajes icónicos de estas imágenes de éxito. • Capacidad para valorar aspectos de interés en las imágenes no espectaculares. • Capacidad para desarrollar una actitud crítica, participativa, constructiva y no ofensiva con las imágenes en la cultura del anonimato que propicia Internet. • Capacidad para reflexionar ante la idea original del s. XX, y tomar conciencia de la pérdida o conservación de la idea autor en un contexto donde la individualidad se diluye ante la práctica apropiacionista masiva y sistemática de imágenes. <p>1.2. Ámbito de la expresión</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de usar las imágenes para expresar valores y conductas estéticas. • Capacidad para discernir entre los procesos perceptivos y los procesos representativos-expresivos. • Capacidad para definir estrategias propias de lo icónico para expresar y recodificar en la representación fotográfica estímulos de diversos sentidos: oído, olfato, tacto y gusto. • Capacidad de relacionar y expresarse con imágenes de manera creativa, confiriendo nuevos sentidos a partir de su interacción. • Capacidad para introducir elementos tradicionalmente no propios de la imagen fotográfica como el movimiento en determinadas áreas de la imagen fija, el sonido, el texto intra-ícono como nuevos elementos discursivos para la expresión propios de la fotografía contemporánea. |
| <p>2. La tecnología</p> | <p>2.1. Ámbito del análisis técnico</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento de los principios fisiológicos y físicos que hacen posible la percepción en la comunicación fotográfica. • Conocimiento de las innovaciones tecnológicas más importantes que se han ido desarrollando a lo largo de la historia de la Fotografía, y su afección sobre sus consecuencias estéticas, culturales y sociales • Capacidad para reconocer los distintos recursos técnicos de archivos fotográficos y su conveniencia en función de su contexto de utilización. • Conocimiento del uso de los editores fotográficos como elementos, no accesorios al acto fotográfico, sino como parte indisoluble al proceso fotográfico natural. <p>2.2. Ámbito de la expresión</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de manejo con corrección de equipos fotográficos, cámaras, sistemas de iluminación y otros elementos que contribuyan a la consecución expresiva. • Capacidad para operar libremente con editores de fotografía en base a la definición de objetivos personales marcados. • Capacidad para extender los objetivos, voluntades y expresividades del fotógrafo en la toma al proceso de interpretación del negativo digital. |

| | |
|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>3.1. Ámbito del análisis</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conocimientos de los factores que determinan el valor de la fotografía. • Conocimiento de los distintos contextos expositivos y de publicación de la imagen fotográfica. • Conocimientos de los procesos en la edición, selección y publicación de los productos fotográficos en sus distintos contextos. • Capacidad de valorar críticamente los nuevos contextos y canales de comunicación de la imagen fotográfica. <p>3.2 Ámbito de la expresión</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Capacidad de detectar los diferentes ámbitos, temas y situaciones no tratados, escasa o deficientemente tratados en los medios de comunicación y otros que aparecen más destacados.</i> (Ferrés, J.) • Capacidad para detectar y producir temas y reflexionar sobre contextos no tratados por los medios comunes de comunicación. |
| 4. Emisión, recepción y espectador | <p>4.1. Ámbito del análisis</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de dilucidar los modos de recepción y las claves de gusto y empatía de una imagen. • Capacidad para reflexionar sobre lo efímero de los cánones estéticos en la actualidad y de la ausencia de referentes institucionales y formales que dicten las pautas para su elaboración. • Capacidad de discernir y comprender las contradicciones en las valoraciones de las imágenes entre racionalidad y emotividad. • Capacidad de detectar y valorar los mecanismos de identificación con la imagen fotográfica propia y ajena. Indagar en los recursos, símbolos y aspectos formales que permiten representar nuestra identidad. • Capacidad de valorar las connotaciones y el potencial discursivo que los estereotipos de personas, espacios u objetos pueden suscitar, proyectando en nuestra fotografía valores de carácter: emocional, identitario, político, ético y estético. • Conocimiento y uso de la importancia del contexto personal y social en la recepción y emisión y valoración de las imágenes. • Capacidad de reflexión y discurso sobre los propios hábitos de consumo y uso de imágenes. • Capacidad de reflexión sobre las imágenes que devienen iconos y referentes estéticos y temáticos por su publicación masiva en las redes. • Conocimiento del marco jurídico que ampara al consumidor y al productor de imágenes en la red y otros contextos. • Capacidad de desarrollar aprendizajes que permitan tomar conciencia sobre lo que se aprende y comunicarlo en su uso de otros contextos. <p>4.1 Ámbito de la expresión</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conocimiento del poder que el uso y conocimiento de las imágenes presentes en los medios y responsabilidad por el cumplimiento de las normas establecidas. |
| 5. Valores e ideología | <p>5.1. Ámbito del análisis</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad para analizar y comprender los contenidos icónicos y tomar partido ante los valores sociales que se desprenden de los mismos. • Capacidad para analizar y diferenciar valores tradicionales de nuevos valores que se desprenden de los contenidos icónicos consumidos. • Capacidad para diferenciar los estereotipos que se presentan como etiquetas semánticas inocuas de las que están cargadas de prejuicios negativos, ofensivos y discriminatorios en las fotografías • Capacidad para reconocer que no se puede dar confianza plena desde el punto de vista informativo a la imagen, por el mero hecho de tratarse de una representación. Recurrir como norma a contrastar la información a través del empleo de diferentes canales y medios. • Capacidad para reconocer la subjetividad de la imagen incluso en los contextos documentales y fotoperiodísticos. • Capacidad para detectar como los medios elaboran sus propios estereotipos en los contextos informativos, que responden a proyecciones ideológicas. |

| | |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>5.2. Ámbito de la expresión</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad para producir mensajes con diferentes niveles de complejidad a través de la fotografía. • Capacidad para contener ideas, transmitir valores, inscribir símbolos que armen un discurso visual coherente y crítico a través de la fotografía. |
| 6. Estética | <p>6.1. Ámbito del análisis</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad para que la actividad del acto fotográfico y de producción de las imágenes nuestras devenga una forma de felicidad, adquiriendo la capacidad para extraer placer de la apreciación de trabajos propios y ajenos. • Capacidad para diferenciar la forma del contenido, siendo capaz de reconocer la lógica y el vínculo entre ambas. Capacidad para disfrutar tanto de propuestas formales como de contenidos inusuales y originales en las fotografías. • Capacidad para expresar temas comunes con estéticas inhabituales y de representar temas originales con propuestas estéticas estereotípicas. • Capacidad para diferenciar y disfrutar de estéticas fuera de los cánones actuales. • Capacidad para relacionar producciones fotográficas actuales con manifestaciones estéticas fotográficas del pasado. • Capacidad para relacionar producciones fotográficas actuales con representaciones pictóricas, escultóricas, etc. de la tradición artística. • Capacidad para reconocer producciones fotográficas que no se adecuan a unos criterios mínimos en cuanto a calidad artística, y a la vez ser conscientes que dichos criterios son culturales, subjetivos y relativos y que están sujetos al contexto de su emisión, publicación o exposición. • Capacidad para reconocer la influencia del arte y los medios en la producción fotográfica en sus consideraciones estéticas. • Capacidad de identificar las influencias de estilo, corrientes estéticas, escuelas, movimientos de vanguardia o de autores en la obra fotográfica propia y ajena. <p>6.2. Ámbito de la expresión</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad para producir mensajes y transmitir ideas a través de una obra fotográfica creativa, original y honesta a nuestros principios. • Capacidad para coleccionar y archivar imágenes de interés estético. Capacidad para organizar imágenes propias y ajenas bajo diferentes criterios, estéticos, formales, temáticos, etc. • Capacidad para tomar decisiones individuales y honestas a nuestros principios cuya consecuencia sea el producto de nuestro trabajo: fotografías que nos identifiquen como autores y productores singulares. |

Es razonable la inquietud e incertidumbre que suscitó hace unos años la mutación de los sistemas de representación y comunicación a lo digital. Siendo los usuarios de estos medios y tecnologías, al menos intuitivamente, conscientes del hito tecnológico sin precedentes que suponía el cambio. Los alumnos de enseñanzas medias y universitarias son ya nativos digitales y poseen infinidad de recursos para su auto-gestión en el ámbito de la imagen. Este desarrollo competencial también se transfiere aunque en menor medida a los entornos familiares y sociales de estos individuos. La implantación de los procesos de registro y edición digital se han normalizado, y si bien es cierto que los programas de edición son herramientas muy completas y complejas, su interfaz es cada vez más intuitiva y sistemática con el objeto de alcanzar a los usuarios menos inmersos en el ámbito digital. Existen ya aplicaciones para *smartphone* que permite a los usuarios del

teléfono realizar intervenciones sobre la imagen que hasta hace apenas unos años se considerarían propias del laboratorio profesional.

El dibujo, la pintura y el grabado son técnicas que requieren de años de preparación, no sólo en el conocimiento de los materiales y en la adquisición y formalización de una destreza técnica para su aplicación, sino que además es preciso que el operador logre establecer la compleja tarea para desarrollar la conexión óculo-manual que permite representar en el plano lo que se proyecta en nuestras retinas. Si embargo con la fotografía contemporánea todo este problema está resuelto. Tenemos un sistema que técnica y sistemáticamente es plenamente operativo.

Cuando compramos una cámara fotográfica en la caja del producto encontramos: la propia cámara fotográfica, un apabullante libro de instrucciones, que no es más que un libro de conjuros donde se detalla el poder potencial del nuevo aparato, capaz de reconfortar al ilusionado comprador. Es también frecuente que se incorpore en la caja un pequeño folleto simplificado que describe los tres simples pasos que se han de seguir para que el equipo sea autónomo y sólo tengamos que preocuparnos de pensar en las fotografías. No hay lugar a desconocimiento técnico. Pero el velado problema es que, liberados de la carga de lo técnico, no sabemos pensar las imágenes y que, por supuesto, no somos capaces de verlo. No tenemos recursos creativos, estrategias para proyectar nuestro pensamiento en este lenguaje a imagen. En la escuela nadie nos invitó a pensar con la imagen. ¿Y ahora qué? Soy un adulto: ¿qué hago para encontrar esas ansiadas imágenes que definirán mi sofisticada inteligencia y destreza en la “automática e intuitiva” fotografía? Se extiende la idea de que la fotografía se trata de un proceso automático y mecánico, como hemos visto a lo largo de la investigación, y se considera que fotografiar es un acto protocolario y que fruto de la adecuada combinación de parámetros y elementos, obtendremos sin dificultad una deliciosa fotografía. En realidad no es así. Para fotografiar igual que para cocinar hay que pensar, hay que desplegar referentes y hay que elaborar un mapa de conexiones, estructuras, referencias, etc. Que desarrollen las competencias necesarias para hacer evidente esta realidad. Por eso nuestro estudio de cierre buscará además de las referidas competencias, un marco general operativo.

5.7 Estudio: propuesta operativa

El objeto de esta parte de la tesis será desarrollar una propuesta concreta con un componente eminente práctico que responda a la vocación de buscar una respuesta lo más operativa,

resolutiva y práctica posible al problema de la alfabetización visual y a la inoperancia en la producción de imágenes en un contexto general como el actual, que hemos caracterizado como contexto mediático del prosumidor. La propuesta formativa que se presentará aquí tiene como objeto desarrollar las competencias y capacidades básicas apuntadas para que cualquier ciudadano pueda desenvolverse con solvencia en cualquier área de conocimiento que implique el código de lo visual, tanto en su aspecto productivo como en el de su uso. Se trata de un paquete de contenidos, estrategias intelectuales y capacidades instrumentales orientadas a producir y decodificar el lenguaje de lo icónico en la fotografía. También se busca facilitar la adquisición de competencias en torno a la construcción de la imagen para desarrollar la capacidad de análisis crítico de el entorno mediático contemporáneo.

Desde la educación secundaria hasta las enseñanzas específicas universitarias, consideramos que es una necesidad el desarrollo de una propuesta sistemática de la educación de la imagen. Además de formar parte de una de las competencias básicas de las enseñanzas medias, ser capaces de decodificar y de construir mensajes icónicos se convierte en una necesidad apremiante para los alumnos que vayan a cursar enseñanzas ligadas a la comunicación visual, el periodismo, el cine, la fotografía, el diseño, la moda, la arquitectura, y el desarrollo inicial de estas disciplinas. Lo cierto es que si bien estos contenidos se suponen integrados en la formación secundaria obligatoria (ESO) en asignaturas como la Educación Plástica y Visual y asignaturas específicas como Imagen, las carencias en torno a todo lo vinculado con la imagen son notorias. En las enseñanzas universitarias de áreas específicas relacionadas con la imagen, el alumno se enfrenta comunmente con problemas que deberían haber quedado resueltos en etapas anteriores, como por ejemplo la dificultad para comprender con nitidez el concepto de imagen o el escaso conocimiento de cuestiones que son básicas sobre la morfología y la historia cultural de la imagen.

Además no podemos ignorar que el nuevo contexto cultural e icónico se desarrolla en las redes y que el docente de cualquier área de conocimiento no debería ignorar estos nuevos ámbitos, como señala Alejandra Walzer:

Parece haber gran dificultad para comprender que los consumos mediáticos de los menores forman parte de lo que consideramos consumos culturales y simbólicos y que no solo son cada vez más intensos, variados y complejos, sino que forman parte de sus modos de socialización al tiempo que contribuyen a configurar la faceta intelectual y emocional, es decir, que funcionan como medios de enorme poder y presencia en la vida de los más jóvenes y no se prevé que ello vaya a cambiar o mermar (Walzer, 2011, p. 226).

Cualquier concepción programática implica una definición concreta del contexto de actuación. En nuestro caso dicho contexto sería la ciudadanía en su conjunto, siendo conscientes de la atención a la diversidad que supone un marco de actuación tan sumamente vasto, por lo que nuestra propuesta es un esbozo general y contiene conceptos y recursos que los docentes podrían también asimilar y utilizar, recomponiéndolo con medidas específicas y metodologías oportunas para su contexto de actuación. Si su destinatario fuera un ciudadano, un prosumidor, este ya tendría los recursos para asimilar nuestra propuesta por el mero hecho de haberse planteado ciertas preguntas sobre el porqué de sus limitaciones a la hora de producir sus propias imágenes.

El diseño del presente proyecto formativo se rige por los principios de adquisición de conocimiento de forma empírica y aprendizaje significativo, acordes con las exigencias que promulgan las instancias y sistemas educativos en la actualidad.

De alguna forma la cuestión que se plantea en el ámbito de la fotografía y del nexo de similitud casi irremediable de esta con su referente, determinarán unos procesos de evolución de expresión icónica infantil distinta a la que se produce en el ámbito de lo gráfico-plástico tradicional. En el ámbito de lo gráfico se produce en un momento dado, como es comunmente aceptado, la ruptura del niño con los códigos simbólicos inconscientes y el acercamiento consciente a la representación, y surgen grandes inseguridades y frustraciones que en ocasiones podrían ser la razón por la cual muchos adolescentes y adultos dejan de crear. La fotografía puede muy bien ser pues un cambio de vía para conducir a la ciudadanía hacia nuevos procesos de desarrollo creativo.

Las propuestas educativas contemporáneas fundadas en un sistema que da lugar a la experimentación promueven, por tanto, experiencias basadas en el acierto pero también en el error. Es tan importante alcanzar los objetivos que nos marcamos como experimentar el fracaso en la producción de imágenes y capitalizándolas en el aprendizaje. En las primeras fases de desarrollo del fotógrafo novel encontramos procesos que pueden guardar ciertas analogías con el aprendizaje lúdico y emocional de los niños. De alguna manera, el neófito experimenta con la novedad, con el azar, con las consecuencias de sus acciones, etc. En el fotógrafo que se inicia todo resultado diferente al anterior supone una sorpresa y cierta admiración. Muchos de estos ensayos son gratos y necesarios para impulsar el desarrollo del operador del sistema hacia una madurez visual. Sin embargo, pasado un tiempo, estas primeras experimentaciones, pueden resultar pueriles incluso *kitsch* considerándolos más un error que un acierto. Estos

investigaciones van componiendo el imaginario-experiencial del fotógrafo siendo fundamentales para el desarrollo natural del productor de imágenes.

En este sentido Gombrich hace referencia al proceder en el aprendizaje:

En todos esos casos se encuentra la necesidad de proceder experimentalmente, y por la misma razón: el sistema clasificatorio de nuestra mente opera de modo muy distinto a las mediciones de la ciencia. Cosas que son objetivamente diferentes nos pueden parecer muy semejantes, y cosas objetivamente bastante semejantes nos pueden parecer radicalmente diferentes. No hay posibilidad de descubrirlo sino es desde el ensayo y la rectificación: en otras palabras mediante la pintura (Gombrich, 2002, p. 279).

Cuando un individuo tiene la sensación de no tener completa capacidad sobre los procesos de producción de imágenes fotográficas, generalmente lo que constata en esta inseguridad es la necesidad de ampliar sus conocimientos, competencias culturales y artísticas, relativas al tratamiento de la información y competencias digitales o relativas a la comunicación.

Generalmente estos sentimientos o percepciones de carencia son achacables por los usuarios a problemas técnicos ligados estrictamente a lo instrumental. H.W. Fox Talbot, consciente de la falta de foco que los primeros operadores ponían en las cuestiones de carácter expresivo, estético e intelectual a consecuencia de la complejidad operativa, técnica e instrumental del sistema escribe en la introducción de su álbum *The Pencil of Nature* (1844-46): “-Parte de los primitivos comienzos de un nuevo arte, antes del periodo, que confiamos esté próximo, en el que llevado a su madurez con la ayuda del talento británico” (Newhall, 2002, p. 43).

Pese a que el sistema es plenamente operativo, y existen los dispositivos pertinentes para tornar completamente automática la cámara, lo cierto es que cada vez que un nuevo operador se enfrenta al sistema y comienza en esta fase inicial de desarrollo del proceso en la que el objetivo del fotógrafo es simplemente alcanzar la operatividad del medio, se trata de una fase del estadio del aprendizaje que el neófito en la materia no podrá eludir: la cuestión técnica.

Podríamos intuir en la observación de los aprendices del medio que de alguna forma se podrían producir patrones evolutivos similares, en el proceso de desarrollo de una persona, en el ámbito de la producción fotográfica al igual que también las hay con el entorno común, desde que conoce el sistema hasta que se emplea con total libertad.

Consideramos que podemos definir tres grandes estadios de desarrollo intelectual en el proceso adquisición de un lenguaje propio. En la primera fase en la que se adquieren conocimientos con el fin de operar con la cámara y su entorno, la segunda fase es de descubrimiento, muy experimental y práctica en la que se van adquiriendo las capacidades de codificar y decodificar y se exploran todos los recursos posibles del medio, y finalmente una tercera fase de madurez en la que la intuición y la felicidad son aspectos clave vinculados con el descubrimiento.

Como decíamos estas hipotéticas fases de desarrollo en la comunicación fotográfica, al solventar estos problemas prácticos emergen los problemas reales relacionados con la falta de experiencia en otros ámbitos de la imagen.

Como en todo aprendizaje, también en el de la escritura, existe una fase instrumental y de desarrollo estrictamente motor y operativo para adquirir el manejo de los útiles del sistema. En el caso del lenguaje fotográfico los instrumentos básicos con los que tendremos que operar será la cámara, el editor de fotografía (Adobe Photoshop), y el utillaje de iluminación. El desarrollo de estas capacidades se debe producir de forma transversal a lo largo de todo el plan de aprendizaje con explorar recursos e intuir y manejar apreciaciones y valores.

Lo instrumental, los medios, no pueden eclipsar los objetivos generales del proyecto. Este planteamiento donde el conocimiento y la práctica de lo instrumental se presenta encapsulado, ultra-condensado, no tiene otro objetivo que el de adquirir las habilidades necesarias para fomentar la operatividad y la autonomía del alumno en el menor tiempo posible. Este hecho tiene su razón de ser ya que como exponíamos anteriormente, al ser la cuestión instrumental transversal a todo el cronograma, su praxis se llevará a cabo simultáneamente mientras se van trabajando otros objetivos del proyecto.

5.7.1 Dominio de contenidos

A continuación se presenta un programa de contenidos para los cuales se ha diseñado una batería de actividades, con la misma denominación, que tienen como objeto definir las diferentes dimensiones necesarias para la adquisición de la “competencia en la producción y codificación y decodificación de lo fotográfico”. Cada actividad está compuesta de múltiples “ejercicios” que permiten el acercamiento a la definición de cada dimensión.

1. Realidad e imagen. Características de las imágenes técnicas.
2. Historias de la fotografía, La imagen como documento.

3. Tecnología de la fotografía: la cámara, la luz y la edición.
4. Elementos formales de la imagen I.
5. Elementos formales de la imagen II: El color.
6. Composición I: El Cuadro: captura y edición.
7. Composición II: La sintaxis de la imagen. Semiótica de la imagen.
8. Imagen, creatividad y retórica.
9. Fotografía digital, entre el movimiento detenido, la secuencia y el movimiento.
10. Imagen y palabra. Reflexiones Barthesianas sobre el tema llevadas a la práctica contemporánea y relato en la imagen múltiple.
11. Imagen, sociedad y cultura.
12. Imagen e identidad.

Como se puede ver en la relación de contenidos se comienza con el ítem Realidad e imagen donde se intenta hacer reflexionar sobre la naturaleza de la imagen frente a la realidad, presentando una serie de prácticas que permiten comprender cuál es la relación entre imagen y realidad desentrañando y bloqueando estereotipos negativos en la percepción real del problema de esta relación.

Aguaded (2001, p. 67) apunta hacia la reflexión crítica de los medios como una toma de conciencia de esta cuestión:

La importancia del principio de la “no transparencia” de los medios, ya que éstos no son un simple reflejo de la realidad, sino que están implicados en un proceso activo de construcción, o mejor aún, de “re-presentación” de la realidad, que conlleva selecciones fragmentarias y a veces interesadas o al menos subjetivas del mundo. Según esta óptica, los alumnos no son críticos cuando confunden las imágenes que proponen los medios con su propia realidad o cuando no son conscientes de esta construcción permanente. Ser crítico sería “comprender que los medios mediatizan todo lo que ellos representan” (Piette, 1996, p. 56).

Pese que aún no está superado este problema desde el punto de vista de análisis crítico de medios, se hace necesario en el nuevo contexto prosumidor estimular el desarrollo de esta capacidad en la ciudadanía, desde el punto de vista de los procesos de creación y análisis de los productos icónicos propios.

En el epígrafe titulado *Historias de la fotografía* se pretende hacer hincapié en la necesidad de poseer una referencia histórica, tener presente un determinado imaginario, conocer las

circunstancias históricas del devenir del sistema fotográfico para comprender estéticas, formas de actuación usos que la fotografía ha tenido a lo largo de la historia y como algunos rasgos de estas cuestiones se filtran hasta nuestro tiempo, centrándonos en la función documental.

Los dos epígrafes denominados elementos formales de la imagen pretenden desentrañar, y sirviéndonos de teóricos como Arnheim y modelos artísticos, sistematizar los elementos formales que participan en la construcción de la imagen, como la iluminación y el movimiento y experimentar sobre sus dimensiones. *En elementos morfológicos II* se indaga exclusivamente en los aspectos relativos al color. A no ser en contextos profesionales que requieran de conocimientos sobre color, este elemento morfológico es un gran desconocido en casi todos los ámbitos sociales. Su aprendizaje es intuitivo y su práctica irregular y ocasional. El control del elemento morfológico color es complejo, sin embargo, con pocas premisas y con unas pautas y prácticas sistemáticas (como las que sugerimos en el bloque de ejemplo de actividades) se puede dar autonomía a un educando para que en su actividad desarrolle su práctica con talento.

En los dos epígrafes relativos a composición indagamos en un primer término sobre el espacio compositivo: el cuadro, reflexionamos sobre su formato, su naturaleza y geometría. Una vez son bien conocidos los elementos morfológicos, estudiamos cómo se establecen las relaciones entre sí y con respecto al espacio del cuadro.

A continuación se estudian otra serie de dimensiones de la imagen El análisis de esta serie de características nos muestra otros aspectos de las dimensiones y naturaleza de la imagen y son una primera puerta hacia el conocimiento del carácter semiótico de la misma.

Como exponíamos en la introducción, el ciudadano prosumidor necesita disponer de estrategias y recursos para enfrentarse a la tarea de la creación, a la práctica y factura de sus propios productos. En este bloque reflexionamos sobre qué es ser creativo y sobre cuáles son los indicadores de la creatividad. Planteamos algunas estrategias que sirven como detonador de los procesos creativos en la imagen recogiendo estrategias retóricas.

Aunque resulte paradójico abordar la cuestión del movimiento en un cronograma dedicado a la imagen fija, lo cierto es que el contexto natural de la imagen fotográfica digital es la pantalla y tanto este nuevo atributo de la fotografía como el natural desarrollo perceptual de los consumidores y productores de imagen por esta circunstancia implican evoluciones formales, estéticas y tecnológicas que involucran al movimiento también en la imagen antes entendida

como fija. La imagen fija en la pantalla, sin tornarse cinética hace guiños al cambio en el tiempo lo que traspasa la frontera de la imagen fotográfica tradicional. Se hace necesario hablar de movimiento tanto en sus ámbitos gráficos propios de lo fotográfico como la trepidación y el congelado así como en el de la sensación del movimiento real que se empiezan a ver en determinado tipo de imágenes pseudofotográficas como los *Cinemagraphe* o en nuevas plásticas neocronofotográficas como los *time lapse*. Por otro lado, también parece oportuno pararse a reflexionar y trabajar la cuestión narrativa de la imagen fija a través de la secuencia.

Arnheim habla de la percepción como pensamiento visual en el que visión e intelecto son aspectos indivisibles del proceso. Accedemos al conocimiento a través de la mediación conjunta de imagen y palabra. Cuando aprendemos un concepto lo hacemos de forma integrada mediante palabra e imagen. Cuando pronunciamos una palabra invocamos una imagen mental y cuando percibimos una forma mediatizamos su decodificación a través de un vocablo. El hombre no puede pensar en imágenes sin palabra. Por tanto es importante reflexionar en la palabra cuando pensamos en la construcción de la imagen. Si la palabra no está gráficamente en la imagen se invocará en la decodificación por parte del receptor. En consecuencia consideramos de especial importancia reflexionar y practicar con ambos contenedores de conocimiento en la práctica constructiva. Proponemos en este ítem prácticas para el desarrollo del conocimiento significativo en este aspecto.

En el ítem titulado *Imagen, sociedad y cultura* pretendemos reflexionar sobre cómo se produce la interacción intelectual entre los individuos en la mediación icónica y el uso cultural de las imágenes. Nos centraremos especialmente en los ámbitos de la web. Trataremos de poner en práctica todos los aspectos de carácter conceptual e instrumental tratados en ítems anteriores con el fin de probar la comunicación mediante la fotografía, reflexionando sobre temas transversales como son el aspecto de identidad y memoria, propia y colectiva.

En el último epígrafe trabajaremos sobre el concepto de identidad. Reflexionaremos sobre qué rasgos formales y significativas de la imagen comienzan a tornarse como propios en la formación de nuestro discurso icónico. Trabajaremos la identidad mediante propuestas relacionadas con el retrato y el autorretrato y el contexto social del productor.

El programa consideramos que recoge en general nuestras pesquisas en la investigación realizada, aunque bien podría ser más amplio, creemos como expusimos en la introducción que

el objetivo de la presente propuesta es dotar de competencia al ciudadano en el ámbito de la comunicación mediante la fotografía, y por tanto si caemos en una excesiva especificación nos exponemos a correr el riesgo de tornarlo inoperante. Por supuesto bajo estos grandes bloques, tanto el ciudadano como el docente pueden adaptar, ampliar y desarrollar dichos módulos en los que pudieran quedar contenidos otros aspectos relevantes que quedarían adscritas a los aspectos competenciales del ciudadano.

5.7.2 Dominio cultural y uso social y estético

En el cuadro anexo se presentan a partir de las dimensiones descritas en el apartado 5.6. *En torno al ajuste de dimensiones en la nueva competencia fotográfica* una relación de actividades, centradas en los aspectos importantes de este dominio (organizadas por bloques de contenidos a los que aluden), que pueden guiar mediante la práctica al educando hacia la adquisición de la competencia propuesta. En él se detallan las dimensiones, una descripción de los objetivos y una referencia numérica que alude al bloque de actividades diseñado para tal fin.

| DIMENSIONES | DESCRIPCIÓN DE OBJETIVOS | REFERENCIA NUMÉRICA DEL BLOQUE DE CONTENIDOS/ BATERÍA DE EJEMPLOS DE ACTIVIDADES | EJEMPLOS |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Morfología y lenguaje | <ul style="list-style-type: none"> • En primer lugar el objeto es tomar conciencia de la naturaleza representativa de cualquier imagen independientemente de su grado de iconicidad. • Construcción de la imagen: El objetivo es conocer y manejar los elementos constitutivos de la imagen. • El objetivo es articular los elementos morfológicos estableciendo diferentes relaciones de analogía y contraste en el contexto icónico del cuadro | 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10 | <ul style="list-style-type: none"> • Prácticas para el reconocimiento y manejo de los actores representativos de la imagen fotográfica. |

| | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | con voluntad semántica. | | |
| Tecnología, soportes y canales de comunicación. | <ul style="list-style-type: none"> • Se hace imprescindible tomar conciencia del giro significativo que supone el nuevo soporte numérico y la hegemonía de la pantalla como contexto natural en la imagen fotográfica. • Reflexionar sobre los nuevos contextos de producción y mediación de lo fotográfico, y las consecuencias directas que se producen en sus usos y pragmática. • -Reflexionar sobre el papel discursivo de las decisiones tomadas en la captura de la imagen en el manejo de la cámara fotográfica y de esta misma cuestión desde el punto de vista de la edición. | 3, 9, 10, 11 | <ul style="list-style-type: none"> • La edición fotográfica me permite tener un control extremadamente sofisticado y minucioso del resultado de mi producto, muy distinto de los amateurs del siglo XX. Dicho control me permite afectar a la dimensión estética de la imagen o a su dimensión documental, apropiándome de códigos del documento y de lo verosímil. |
| Producción y desarrollo de la creatividad en el ámbito de la fotografía | <ul style="list-style-type: none"> • Se plantean estrategias para el estímulo de la creatividad y la desprogramación de estereotipos que lastran los desarrollos productivos identitarios | 8, 9, 10, 11, 12 | <ul style="list-style-type: none"> • Indagar en las decisiones propias tomadas en la captura y en la interpretación de la imagen. Analizar las respuestas a problemas técnicos, conceptuales y operacionales que los fotógrafos a los que yo sigo adoptan. Buscar respuestas que contrasten con dichas fórmulas. |
| Valores recepción y audiencia | <ul style="list-style-type: none"> • Se ha de tomar conciencia de que , como prosumidores, como emisores de contenidos, tenemos una audiencia directa y potencial. Debemos de ser conscientes, y hacernos responsables de las ideas que contenemos en nuestros discursos iconográficos. | 1, 11, 12 | <ul style="list-style-type: none"> • Podemos elaborar contenidos sonda que permitan valorar la respuesta de determinados contenidos. Podemos cuestionar mediante imágenes que resulten abstractas en algún aspecto. |

| | | | |
|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Aunque las redes disponen de recursos para encontrar un <i>feedback</i> con nuestros receptores como son los espacios para comentarios, el <i>like</i>, o el “reblogueo” de un contenido, debemos de ser conscientes de que podemos tener testigos mudos de nuestra producción. | | |
| La estética | <ul style="list-style-type: none"> • Referentes: Dada la naturaleza simbólica, relativa y connotativa de los códigos visuales, el desconocimiento de los gestos, que a lo largo de la historia ha ido definiendo la fotografía, suponen ignorar una riquísima fuente de significaciones fundamentales para la retórica de la fotografía. Hasta el momento, ante la ausencia de educadores más formales y operativos en este sentido, ha ocasionado que sea la publicidad la que suplante esta misión o función didáctica en este código, surtiéndonos de manera más o menos precisa de algunos de estos saberes. Sin referentes culturales sobre los desarrollos fotográficos en el ámbito de la práctica, la forma, la estética, la tecnología y la pragmática a lo largo de la historia, la decodificación y la producción del ciudadano prosumidor se hace en gran medida inoperante. Se busca pues con esta dimensión tender unos puentes de emergencia ante estas carencias significativas de los ciudadanos. | 1, 2, 3, 6, 7, 8, 11 | <ul style="list-style-type: none"> • Quiero hacer una imagen que recuerde a las fotografías de los constructivistas rusos. Qué punto de vista he de tomar, cómo ha de ser la gradación de tonos, procede que incorpore elementos como tipografías, etc... |

5.8 Dominio productivo, secuencia de actividades

5.8.1 Realidad e imagen. Características de las imágenes técnicas

Algunos aspectos conceptuales

El sentido de la vista es nuestro sentido perceptivo fundamental sobre los otros cuatro al contrario que en otros seres, como por ejemplo los felinos o los cánidos donde el sentido del olfato y el del oído son de mayor relevancia y tienen un mayor rango de registro para la interacción y comprensión del mundo. Esta circunstancia implica que una de las grandes puertas de acceso al conocimiento en el hombre sea el sentido de la vista, de ahí la importancia que ha tomado desde la época prehistórica las representaciones visuales.

Por lo tanto el hombre desde su infancia aprende aspectos de su entorno indistintamente mediante la percepción directa del entorno o a través de representaciones sean estas en dibujos y fotografías en libros, láminas y revistas o con, cada vez con mayor frecuencia, las pantallas (ordenador, tabletas, televisores, etc.). Quizás esta sea una de las razones por la que en ocasiones nos resulte difícil establecer la diferencia entre la realidad y la representación y que le demos el valor de realidad a determinado tipo de representaciones con características análogas a las de la percepción visual como es el caso de la fotografía.

Es importante pues que antes de comenzar a trabajar con la fotografía, seamos capaces de reconocer claramente la diferencia entre realidad y representación y que contextualicemos a cada cual en su ámbito con claridad. Hecho esto podremos desembarazarnos de determinados estereotipos, tabús y complejos que nos lastran en el desarrollo de la representación a través de la fotografía. Y podremos trabajar con cuestiones como la edición, el fotomontaje, el documento, etc. desde la perspectiva del artista o del productor de imágenes sin el lastre de ideas confusas que no nos permiten trabajar con libertad.

Propuesta práctica 1:

Cadaver exquisito

El cadáver exquisito o *cadáver exquis* es una técnica por medio de la cual se ensamblan de forma colectiva un conjunto de palabras o de imágenes para componer una pieza única de forma cooperativa. Es un recurso que empiezan a desarrollar los artistas surrealistas en el año 1925, fundamentalmente en el ámbito de la literatura pero también en el de la imagen (Figura 132). Se trata de realizar una obra de forma colectiva, sin que haya comunicación directa entre los autores. La pieza se va enviando de autor a autor de forma anónima. Cada artista va



Figura 132. Man Ray, Tanguy, Y., Miró, J. y Morise, M. *Cadavre exquis*.

aportando a la obra lo que considera oportuno, de ahí ese carácter de libertad y evolución espontánea y azarosa tan apreciada por el movimiento surrealista.

Hemos trasladado esta idea de la hibridación azarosa al campo de la fotografía. En particular al contexto del fotomontaje. A partir de los retratos realizados a los miembros del grupo de trabajo vamos a realizar combinaciones con las distintas partes de los diferentes rostros con el fin de crear un nuevo personaje de ficción (Figura 131). Empleamos un mismo punto de vista y un mismo esquema de iluminación para facilitar el trabajo y tener un material homogéneo y así hacer verosímil el ensamblado de los rostros. El resultado es sorprendentemente eficaz en cuanto a realismo del montaje del

nuevo rostro.




Figura 131. Trabajo cooperativo. Cadáver exquisito fotográfico. Fotomontaje compuesto por cuatro imágenes de rostros diferentes.


Este ejercicio permite cuestionar de forma frontal cuestiones sobre la construcción de la identidad, aspectos sobre la naturaleza representativa de la imagen frente a la realidad misma y puede abrir el camino para otro tipo de intervenciones en el desarrollo de la identidad a través del autorretrato. Como hemos visto en el epígrafe relativo al retrato y autorretrato,

muchos artistas a lo largo de la historia han indagado sobre la cuestión de la construcción identitaria, artistas como Pierre Molinier, Claude Cahun, Cindy Sherman, entre muchos otros, reflexionan sobre cuestiones de género, y sobre la construcción de la identidad a través del autorretrato. En ocasiones mediante la puesta en escena, o a través de la creación gráfica y el fotomontaje como es el caso de Pierre Molinier, y el nuestro.

PROTOCOLO TÉCNICO DE ACTUACIÓN (para el editor Photoshop):

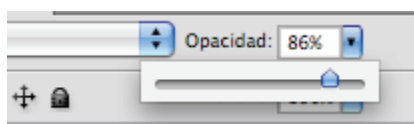
- 1) Abrimos las imágenes que voy a combinar. Archivo>abrir> buscamos las fotografías las seleccionamos y abrimos.

2) Con la herramienta mover  (se activa con la letra v) hacemos clic sobre una de las imágenes y manteniendo pulsado el botón principal del ratón arrastramos una fotografía sobre la otra. Vemos que al hacer esto en la paleta de imágenes aparecen dos capas. La capa fondo (con un candado) y la capa 1.

3) Duplicamos la capa fondo arrastrando esta capa sobre el icono  que está en la parte inferior de la paleta de capas.

4) Puedo ordenar las capas arrastrando en la paleta de capas las diferentes capas alterando su orden si lo deseamos.


5) Vamos a poner en referencias o registro las dos fotografías. Imaginemos que queremos poner los ojos de una persona en otro rostro. Tendremos que hacer coincidir los dos pares de ojos para que la intervención funcione. Para ello bajaremos la opacidad de la capa que




está en la parte superior. De esta forma podemos ver las dos imágenes a la vez. Si la escala de las imágenes no se ajusta podemos variar el tamaño y rotar una de

ellas para hacerlas coincidir. (Edición>Transformación libre). Si quiero restringir las proporciones ancho alto durante el escalado oprimo a la vez la teclas mayúsculas.

6) Una vez la escala y posición sea adecuada volvemos a ajustar la opacidad.

7) A continuación sobre la capa de arriba creamos una máscara de capa  Pinchamos sobre ella para seleccionarla y la invertimos imagen>ajustes>invertir o (control+i).

8) Selecciono la herramienta pincel  que actico con la letra (b) y voy pintando de blanco en las partes de la imagen que quiero que la capa emerja. (en este caso los ojos) Con la letra X cabio el color frontal a color de fondo (es decir de blanco o negro para mostrar capa u ocultar partes de la capa.

9) Este proceso lo podemos repetir cuantas veces queramos con diferentes partes del rostro. Una vez hayamos concluido el proceso acoplaremos la imagen en capa>acoplar imagen y guardo la imagen en jpeg o tif.

Propuesta práctica 2:

Una vez hemos asimilado la naturaleza de la representación frente a la realidad, es importante reconocer cuáles son las estéticas y los códigos de la imagen documental y cuáles son sus contextos de ubicación. Trabajaremos con esta práctica la idea de realidad y verosimilitud como hemos hecho en la propuesta práctica 1 pero centrándonos en las estéticas y las metodologías de lo documental para servirnos de ellas en la práctica de lo verosímil. Una referencia bibliográfica interesante a este respecto es la obra de Joan Fontcuberta *Ciencia y Fricción. Fotografía*,

naturaleza y artificio (Fontcuberta, 1998), donde de el artista y ensayista de lo real y representativo profundiza en los entresijos de las imbricaciones entre realidad y representación.

A lo largo de la historia, el acto de manipulación de un negativo fotográfico con el fin de alterar la verdad que se supone que proyecta ha sido constante. Quizá los tiempos de mayor empleo de estas prácticas haya sido el siglo XX sobre todo los llevados a cabo por responsables en la época de la Unión Soviética (*cf.* Ortega, 2012, *web*). La intervención política de esta práctica de intervención visual sobre todo con el borrado de personajes (muchos de ellos eran eliminados literalmente antes de hacerlo con sus efigies icónicas), era absolutamente desconocida por el pueblo en general por el secretismo de su intervención y lo maquiavélico de su motivo y por la dificultad que entrañaba técnicamente. En la actualidad es frecuente este tipo de manipulaciones en imágenes de prensa aunque el ciudadano ya se encuentra capacitado y es consciente en la detección de este tipo de imágenes.

5.8.2 Historias de la fotografía

Si bien para poder escribir con cierta competencia es necesario haber leído con profusión, para poder ver críticamente y para poder construir imágenes de interés es clave desarrollar la misma actitud de lectura, de forma casi obsesiva, en el ámbito de lo icónico. Ver cine (pensando especialmente en su fotografía), exposiciones, publicaciones del ámbito de lo fotográfico sin duda nos va nutriendo de los distintos tonos, sintaxis, recursos, etc. de los que nos podemos apropiar para la construcción de nuestra propia producción.

Sin embargo este aprendizaje intermitente, y hasta que se hace vasto, en ocasiones inconexo, nos proporciona un parcheado mapa del imaginario universal así como algunas formas de pensar la imagen de personajes puntuales. La herramienta que puede amalgama nuestro imaginario en este sentido es el conocimiento de las historias de la fotografía.

El *parcour* cronológico de un historiador o investigador no sólo proporciona como es lógico un orden temporal de los acontecimientos sino que además permite atisbar cómo el hombre piensa la imagen desde sus estadios de relación con el medio más primitivos, y dónde quizá es más fácil entrever la esencia de las diferentes problemáticas de lo fotográfico. Este estudio nos permite comprender el porqué de ciertos atributos del propio sistema o de dónde vienen determinadas estéticas, gestos y lenguajes. Poseer un imaginario contextualizado nos permite una lectura más connotativa y precisa de la imagen, pudiendo por ejemplo apelar en la lectura

de un anuncio a un determinado momento histórico, cultural, género o personaje, sólo por el hecho de distinguir una técnica, una forma de ordenar la imagen, una determinada manera de emplear el color, un elemento simbólico, y la propia narrativa de la imagen.

Propuesta práctica 1:

El ciudadano prosumidor requiere de una mínima cultura fotográfica para su consumo y práctica icónica cotidiana. Es preciso abordar una historia de la fotografía o ir fragmentando y asimilando las diferentes etapas del devenir del sistema, gracias a la multitud de historias publicadas de gran accesibilidad y de grata lectura, por aludir a algunos de los autores más manejados en esta tesis podemos citar las historias de: Beaumont Newhall, Marie-Loup Sougez o Ian Jeffrey, sin embargo existen otras muchas historias de gran rigor e interés.

Plantear el estudio de una historia de la fotografía, a bote pronto puede asustar al lector pero no olvidemos considerar la corta vida del medio ya que si consideramos la fecha de presentación del invento, realizada por Arago el 19 de agosto de 1839 como su nacimiento, la historia de la fotografía se limita a 175 años.

Una vez tenemos un referente general pero completo podremos constatar como en nuestro entorno cotidiano la publicidad se impregna de estéticas y formas de fotografiar que recuerdan a momentos concretos del pasado. Ni que decir tiene que si nuestro conocimiento de la historia de la imagen no se limita a lo fotográfico, nuestra capacidad para la lectura y potencial producción crece de forma exponencial pero también lo hace el tiempo que requiere su estudio.

Propuesta práctica 2:

El ejercicio consistiría en localizar en publicaciones comunes imágenes que podamos relacionar en algún aspecto con una fotografía de otro tiempo; lo que nos llevará a investigar, el autor, los parámetros estéticos, y los modos coetáneos de representación.

Propuesta práctica 3:

Esta práctica es productiva, consiste en el ejercicio inverso, se trata de apropiarnos de la estética de un determinado autor, género, etapa, movimiento de vanguardia, etc. Tomaríamos como referencias una imagen representativa que nos plazca para realizar nuestra versión personal. No se trata de reproducir la misma imagen en todo su aspecto y contenido, sino apropiarnos de algún aspecto, por ejemplo de la forma de componer, el tipo de cuadro, los ángulos de toma, los esquemas de iluminación, la paleta cromática, la narrativa que apunta. Se

trataría de una versión, de una inspiración de la obra original, para minimizar o evitar la incompreensión y el rechazo que generalmente suscita el término apropiacionismo en contextos ajenos al específico del arte. Esto conlleva la posterior reflexión histórica cultural de lo elegido.

5.8.3 Tecnología de la fotografía: la cámara y la edición

Cuando un individuo, tras ver una imagen que le impresiona piensa que le gustaría aprender a fotografiar de ese modo, generalmente limita su pensamiento estrictamente al aprendizaje instrumental de la cámara fotográfica. Se extiende la idea de que aprender a manejar la cámara fotográfica es aprender a fotografiar y esto no es estrictamente así. ¿Por el hecho de conocer los entresijos ópticos y mecánicos de la cámara puedo lograr realizar imágenes como las de Cartier Bresson o como las de Avedon? Desafortunadamente esto no es así y el aprendizaje tecnológico, el correcto manejo instrumental de la cámara fotográfica no es más que la punta del iceberg de un largo camino. La propuesta ideológica del presente bloque es considerar el manejo de la cámara fotográfica y del editor fotográfico como un medio para alcanzar un fin. En ocasiones la sobrestimación del correcto manejo de la cámara fotográfica como instrumento no permite ver o vela de forma significativa lo que realmente es importante en los proceso fotográfico: poseer un objetivo y una motivación. De nada sirve contar muy bien las cosas si no se tiene nada que contar. Es necesario tener algo que decir y apasionarse en la narración.

Evidentemente es necesario conocer qué es la cámara fotográfica y comprender una serie de conceptos cómo son los de exposición, foco, profundidad de campo etc. El propio Fox Talbot ya decía sobre el aprendizaje de la fotografía que “su teoría lleva una hora y su técnica un día”

Sin embargo lo que no se puede aprender en una hora ni en un día es, como el mismo Talbot decía también, a valorar la luz o captar la esencia de una persona, espacio u objeto. En definitiva, observar con perspicacia, saber qué representar y desarrollar un cierto talento para hacerlo.

Vagar sin objetivos ni intereses concretos desplegando una cierta producción fotográfica es lo que hacen la gran parte de los usuarios de la fotografía contemporánea. Muchos operadores se limitan a emplear la cámara para el registro de determinados acontecimientos o como parte del rito facultativo del turismo, el acontecimiento y el espectáculo. Esta actitud baladí con la cámara en ocasiones nos reporta agradables sorpresas fruto de la intuición y del azar, que se

tornan relevantes para nosotros y que en cierta forma apuntan hacia ese objetivo no trazado y con la suficiente perseverancia, que duda cabe, conforman el motor creativo de nuestra producción.

Por tanto el fotógrafo novel y el docente han de preocuparse porque el desarrollo tecnológico e instrumental del sistema esté al servicio de las ideas y objetivos del operador, no colapsando y no enfarragándose en enseñanzas de nimios detalles del manejo de la compleja cámara fotográfica actual ante un interesado pero a veces confuso alumno. La cámara tiene tal optatividad en todos sus ámbitos y dispositivos que lo mejor será esperar a que surjan necesidades particulares que nos demandarán nuestros proyectos para navegar, matizar y propiciar los diversos ajustes de nuestra cámara para lograr alcanzar o para aproximarnos a nuestro objetivo.

A pesar de todo, como decíamos, se hace necesario tener un protocolo mínimo para operar con la cámara fotográfica y a continuación se propone un guión de intervención básico.

Propuesta práctica 1:

Se plantea a continuación un guión para abordar algunas consideraciones iniciales en torno al manejo básico de la cámara fotográfica.

Como hemos referido a lo largo del texto, la cámara es una herramienta de selección y discriminación. El acto de la toma es un protocolo de decisiones que se van sucediendo de forma consecutiva con el fin de señalar cual es el motivo, el foco de interés de la representación a través de un doble proceso de enfatización y ocultamiento.

Con la ayuda del cuadro determinaremos el nivel fundamental de elección, determinando que elementos componen la imagen, y en consecuencia también determinamos cuales quedan fuera de nuestra composición (siendo esto casi de igual importancia semántica). Otro nivel de concreción en esta selección que se ha definido mediante el encuadre es el propiciado por dos recursos de énfasis y de desvanecimiento, propios del manejo instrumental del sistema, que son la profundidad de campo y la densidad tonal fruto del registro fotográfico de la luz, es decir de la exposición. A través de estas herramientas conseguiremos señalar u ocultar los elementos clave de nuestra imagen. A través de la falta de foco podremos desdibujar minusvalorando áreas de la imagen o a través del punto de foco señalar los elementos a los que queremos dotar de mayor importancia. Por medio de la sobre o subexposición de la imagen

podremos destacar zonas relevantes de la imagen o por el contrario ocultar elemento que alteren el orden deseado de la fotografía, empastando las zonas de sombras o quemando las áreas de las altas luces.

Antes de abordar todas estas cuestiones importantes para la composición de la imagen, tenemos que comprender cuáles son los mecanismos que nos ayudarán para la construcción de la imagen, por lo que proponemos este breve guión práctico con el fin de tener una primera toma de contacto con el sistema.

Automatismos de la cámara: Las cámaras fotográficas contemporáneas han ido desarrollando una tecnología cada vez más avanzada. En este momento los automatismos están presentes en todas las funciones de la máquina.

Vamos a fijarnos fundamentalmente en dos de ellos que a veces confunde el fotógrafo poco experimentado: el Autofoco y el control de la exposición.

1) Realiza una o varias fotografías utilizando el enfoque automático o autofocus. Observa lo que ocurre en los sistemas de autofocus en situaciones donde existen grandes superficies sin textura como pueden ser cielos sin nubes.

2) Realizar una o varias fotografías utilizando el enfoque manual.

3) Realizar varias fotografías utilizando el modo de exposición A (prioridad de apertura) observa que el parámetro que estamos alterando es el diafragma. Observa lo que ocurre si ponemos diafragmas abiertos (número bajo) o diafragmas cerrados (número alto).

4) Realizar varias fotografías utilizando el modo de exposición S (prioridad de velocidad) observa que el parámetro que estamos alterando es la velocidad de obturación. Analiza lo que ocurre si ponemos velocidades lentas (número bajo) o velocidades rápidas (número alto).

5) Realizar varias fotografías utilizando el modo de exposición M (modo manual). La cámara posee un exposímetro que determina los parámetros que tendremos que fijar en función de la luz que reflejen los objetos que vamos a fotografiar. Cuando el indicador está situado en la parte central entendemos que la exposición es correcta. Si el icono empieza a extenderse hacia el signo menos la imagen se estará subexponiendo, y si lo hace hacia el signo más se estará

sobreexponiendo. Observa que podemos determinar muchas combinaciones posibles de pares de diafragma, (nº f)-obturador. Realizar varias fotografías moviendo diafragma y compensando siempre la velocidad (si cierro dos puntos el diafragma tendré que compensar la velocidad situando 2 puntos de velocidad más lenta, ley de reciprocidad).

Cuando trabajemos con las velocidades y diafragmas tendremos que tener en cuenta la ley de reciprocidad, en caso contrario estaremos subexponiendo o sobreexponiendo la imagen. Recordemos, una vez realizada la lectura de exposición, si cierro un paso diafragma (hacia valores numéricos más altos de nºf) tendré que poner una velocidad un paso más lenta para obtener la misma exposición (y viceversa).

6) La primera cuestión que tenemos que tener en cuenta cuando vamos a realizar una fotografía es determinar qué tipo de material vamos a utilizar en función de las condiciones de luz de la escena. Esta elección, cuando se trata de formato digital, es la determinación de la sensibilidad con la que va a trabajar el sensor. Cuanta más baja sea la sensibilidad del sensor la definición de la imagen será más rica y la aparición de ruido será menor. El uso de una sensibilidad 200 ISO nos obligará a trabajar con velocidades de obturación más bien lentas y con diafragmas abiertos. Por el contrario, el uso de una sensibilidad alta nos permitirá el uso de velocidades de obturación altas pero con el inconveniente de la aparición de ruido (alteración aleatoria en la representación de valores tonales, indefinición de bordes y degradados, aparición de artefactos, píxeles que aparecen de forma espontánea e inconexa a la realidad representada). La elección de la sensibilidad por tanto se verá condicionada a la luz de la escena: sensibilidad alta si nos encontramos en lugares con poca luz y viceversa. Por otro lado tendremos que valorar el movimiento de nuestro motivo para ver que sensibilidad nos permite una velocidad de obturación adecuada para su registro. Realiza fotografías con distintos parámetros de sensibilidad.

7) Realizar varias fotografías en las que la exposición sea correcta. La imagen ha de tener una densidad media donde tanto las luces como las sombras tengan detalle. Es aconsejable buscar una situación en la que no haya excesivo contraste.

8) Realizar varias imágenes en clave alta (sobreexposición). Se ha de tener en cuenta que la información o detalle en las luces se verá mermada, por lo que es de suma importancia la elección del motivo. Buscar motivos en los que podamos destacar la línea. Hay que tratar con especial cuidado la iluminación elegida y las cualidades del motivo que vayamos a fotografiar.

9) Realizar varias imágenes en clave baja (subexposición). En este caso la pérdida de información se verá en las sombras. Este tipo de planteamiento formal nos puede permitir señalar elementos situados en las altas luces y enmarcarlos en grandes planos de sombra sin detalle.

10) Imagen con máxima profundidad de campo. Utilizando los siguientes parámetros obtendremos una imagen con máxima profundidad de campo.

- Focal corta de tipo gran angular.
- Diafragma cerrado, (números más altos, f22, f16, etc.).
- Mantener cierta distancia del motivo.

En este tipo de imagen todos los planos han de registrarse con foco. Haremos una fotografía en la que existan dos o tres planos donde se estén desarrollando acciones diferentes las cuales sean reconocibles.

11) Imagen con mínima profundidad de campo.

- Focal larga de tipo tele.
- Diafragma abierto, (números más bajos, f2, f2.8, etc)
- Mantener cierta proximidad al motivo.

En esta imagen aparecerá un primer plano con foco y un segundo plano, que pese a aparecer desenfocado, se deberá discernir qué elemento, acción o motivo se viene desarrollando en este segundo plano. La acción que se desarrolla en el primer plano puede tener algún tipo de vinculación con la que se sucede en el segundo plano desenfocado.

12) Imagen con velocidad lenta de obturación.

Utilizando velocidades lentas de obturación (1/15, 1/8, 1/4, 1/2, 1 sg., 2 sg., etc.) dejando la cámara fija en un trípode o superficie rígida realizaremos fotografías donde el elemento dinámico sea el protagonista de la imagen, así como el rastro que el movimiento del mismo irá trazando a lo largo de toda la superficie de nuestro fotograma. Recordar que este elemento dinámico se comportará como una línea por lo que lo importante es ordenar o disponer esta línea con respecto a los límites de nuestro fotograma como si se tratara de un elemento compositivo estático común.

13) Imagen con velocidad rápida de obturación.

Utilizando una velocidad rápida de obturación realizaremos tomas donde el motivo principal sea dinámico. Es aconsejable que el motivo sea congelado en una posición poco habitual, como puede ser suspendido en el aire. La fotografía de fluidos en movimiento también puede dar buenos resultados y nos ayuda a hacernos una idea del efecto plástico de las distintas velocidades de obturación.

14) Imagen utilizando la técnica del barrido. Utilizar velocidades de entre 1/30 y 1/60 sg. Se trata de realizar un seguimiento del sujeto en movimiento mientras se dispara el obturador. El movimiento de cámara ha de ser igual que el movimiento del motivo. La elección de la velocidad de obturación dependerá de la velocidad del motivo. Hacer varias pruebas.

Propuesta práctica 2:

La aparición de los editores de fotografía han sido, como detallábamos en epígrafes precedentes de la investigación, el gran descubrimiento del fotógrafo amateur contemporáneo, que hasta hace no mucho, consciente o no, ignoraba esta parte tan relevante del proceso fotográfico, de tal magnitud como la propia toma. Generalmente esta parte del sistema se ha ignorado o dejado en manos de especialistas por el temor que suscita su desconocimiento. Sin embargo con el cambio de naturaleza de lo fotográfico, con el paso a lo digital, la descarga, visionado y también edición de las imágenes se ha convertido en algo común. Realmente hay caminos relativamente sencillos para alcanzar un manejo operativo de un editor fotográfico. Operar con Photoshop de manera operativa y sin las complicaciones que puede dar el enfrascarse en el aprendizaje del programa sin no es un objetivo claro de lo que queremos contar en nuestra imagen.

Como se propondrá más adelante de forma práctica, nuestra pretensión en este aspecto es que el ciudadano alcance un nivel de competencia operativo con un editor de imagen, teniendo como objeto el desarrollo de su capacidad de interpretación y modelado del máster fotográfico, estableciendo a través de la luz, el color, la textura y el cuadro las categorías jerárquicas que permiten el discurso iconográfico. Una práctica operativa en este sentido es la interpretación por ejemplo de un paisaje.

Con los recursos citados se puede establecer el foco o la vinculación entre diferentes elementos de la imagen de muy diversa índole, alterando el orden de los elementos que participan de la imagen y describiendo de esta forma muy diferentes propuestas, muy distintos discursos a partir de un mismo máster.

5.8.4 Elementos formales de la imagen I

Algunos aspectos conceptuales

Para componer nuestra fotografía debemos conocer y distinguir cuales son los elementos morfológicos con los que se constituye la imagen desde el punto de vista de su factura formal. Estos elementos son: el punto, la línea, el plano, la forma, la textura y el color.

Esta práctica es un ejercicio sencillo que tiene como objeto trabajar con los elementos formales de la imagen de una manera aislada, como si de una práctica de laboratorio se tratase. Aunque la práctica pueda resultar a priori evidente, nos permitirá tomar conciencia de la presencia de estos elementos en nuestro entorno perceptivo.

En la realidad los elementos morfológicos se encuentran vinculados indisolublemente entre sí dado que, por ejemplo, tanto el punto como la línea son los elementos que definen las texturas y el color, siendo un elemento morfológico independiente, además también es un atributo del resto de elementos morfológicos. La forma como entidad se presenta como plano. Los propios planos quedan determinados por las líneas que los delimitan o por la textura que los definen, etc.

Como vemos, estos elementos se encuentran ligados entre sí y en ocasiones quedan enmascarados por las referencias conceptuales a las que aluden sus formas. La tarea de percibir estas entidades como elementos constructivos neutros se convierte, por tanto, en una actividad compleja.

Tomar conciencia y discernir de forma aséptica estos elementos en nuestros ejercicios compositivos nos será de mucha ayuda a la hora de construir las imágenes.

Por otro lado el acercamiento formalista a la realidad perceptual permite desembarazarse del peso de los estereotipos fotográficos que algunas formas convencionales de operar ocasionan. No nos preocupa el sentido de las imágenes y estamos liberados de las estéticas comunes dado que no se espera nada del trabajo en este sentido, se trata de un ejercicio estrictamente formal. Nuestra experiencia es que los resultados generalmente rebosan naturalidad y frescura y nos liberan y conducen hacia otros modos de ver, poco convencionales. Nos acercan en ocasiones a la abstracción.

Componer con los elementos formales de la imagen:

La concepción de punto es a priori abstracta. En geometría determina únicamente la posición aunque en el contexto gráfico-plástico puede adoptar forma, color y tamaño. La idea de punto es subjetiva y relativa. La frontera entre el plano y el punto gráfico es difusa y se determinará por la relación de superficie que ocupe el ente con respecto a la extensión total del espacio del cuadro (si es pequeña punto, si es grande plano).

Propuesta práctica:

1) Composición basada en el punto. Buscar elementos que se comporten como puntos y realizar distintas composiciones con ellos distribuyéndolos a lo largo del cuadro. En nuestro contexto ordinario elementos de pequeño tamaño o que ocupan poca superficie del espacio del cuadro se comportarán como elementos puntuales en la composición.

Podemos trabajar con el punto para:

- Crear ciertas tensiones acumulándolos en un vértice o en una determinada zona del cuadro; podemos distribuirlos a lo largo de toda la superficie del cuadro generando una sensación de ritmo o trama...
- Podemos disponer los puntos creando tramas que configuren formas planas o alinearlos dibujando líneas.
- Podemos enfrentar parejas de puntos para generar tensiones y definir direcciones en el espacio del cuadro.
- El punto nos permite enfatizar sobre lugares geométricos del cuadro, como puede ser su centro, un vértice, un punto medio, etc. Puede también definir lugares geométricos de otro tipo de formas planas, como círculos, cuadrados, etc.
- El punto señala, apunta, marca. Alude a la individualidad, al ente único.

2) En una composición basada fundamentalmente en el plano (y en la línea que define sus contornos), utilizar el punto para determinar el centro de atención de nuestra composición.

El contraste como vimos más adelante es uno de los recursos clave en la comunicación icónica. Cuando establecemos un equilibrio entre dos tipos de forma como pudieran ser la línea y el plano, el punto será un elemento que contraste por su diferencia con el patrón formal establecido por los elementos que se encuentren en mayor número.

3) Realizar varias fotografías donde se hagan presente formas geométricas elementales (círculo, cuadrado, triángulo...) .

Tomar conciencia de la presencia invisible de los centros geométricos y de su importancia y “peso” en la composición (pese a su invisibilidad).

4) Realizar fotografías donde se haga patente el punto de fuga en la imagen. Nuestra asimilación de los sistemas de representación perspectivos renacentistas es patente. Estos sistemas se hibridan con otros mecanismos perceptivos naturales como la constancia perceptiva y otros fenómenos gestálticos que se activan en el momento de ver y entender las imágenes.

Podemos también aprovecharnos de esta programación innata para jugar al engaño en nuestras fotografías, creando falsas sensaciones de percepción espacial, lo que se denomina el trampantojo o *trompe l'oeil*. Ver el trabajo de Georges Rousse.

El punto de vista tomará un papel fundamental en este juego pero también la línea como: línea de fuga, línea de horizonte y de tierra, etc.

5) Composición basada en la línea o líneas horizontales. La línea recta horizontal expresa equilibrio, calma, estabilidad. No hay estabilidad sin una línea recta horizontal de referencia, una línea de horizonte (ya que nos movemos en un plano horizontal). Realiza composiciones donde primen las líneas horizontales.

6) Composición basada en la línea o líneas verticales. La línea recta vertical sugiere elevación, movimiento ascendente, actividad. También es importante a la hora de lograr el equilibrio de la imagen, pero es más inestable que la línea horizontal. La línea vertical coincide también con la dirección de caída de los cuerpos fruto de la gravedad, por lo que la línea vertical implica también movimiento descendente. Decimos que la línea horizontal y vertical aluden a la estabilidad pero realmente son un referente posicional. Los límites de nuestro cuadro contienen estos dos tipos de línea (horizontal y vertical) que determinan horizonte y caída gravitacional. Se puede compensar esta cierta inestabilidad de la línea vertical conjugándola con otras líneas horizontales de apoyo o anclaje, que les proporcionarán la estabilidad de que carecen. Realizar varias fotografías donde prime la verticalidad de la composición.

7) Composición basada en la línea o líneas diagonales u oblicuas. La línea recta inclinada, por el contrario, expresa tensión, dinamismo, inestabilidad, desequilibrio. Dentro de las líneas inclinadas, la que forma 45° con la horizontal es la más estable y reconocible. Componer

utilizando distintos tipos de líneas oblicuas, probar con distintas inclinaciones, sentido ascendente y descendente, dirección hacia la derecha o hacia la izquierda.

8) Composición basada en la línea o líneas curvas. Es de carácter orgánico, está presente en casi todas las estructuras de la naturaleza. Es la línea más libre y dinámica. Se conecta con la movilidad de los fluidos como agua y aire. Son las formas de lo vivo de lo natural.

9) Composición basada en la línea o líneas quebradas. La línea quebrada es una sucesión de segmentos o tramos de línea recta. Genera una sensación de tensión e inestabilidad, generalmente se produce cuando un elemento se quiebra, por lo que implican movimiento y apuntan a la acción y la potencialidad de la rotura. Es una forma punzante y agresiva.

10) Composición donde combinemos la línea recta o quebrada y la línea curva. Podemos establecer también un diálogo por analogías y contrastes entre estos tipos de elementos.

El plano es una de las formas que se relacionan más directamente con la idea de peso visual. Alude a la superficie, al espacio y al volumen. El plano acota, encierra, contiene, soporta...

11) Las formas tridimensionales se definen por planos. En función de cómo se dispongan y como sean iluminados estos planos, se creará en mayor o menor medida la sensación de tridimensionalidad. Realizar una composición donde este presente el plano como definidor de volumen, en contraste con otras que no lo sea.

Si en una composición los planos son dispuestos de forma paralela al plano de nuestro cuadro la sensación de tridimensionalidad se minimiza. Si el punto de vista es frontal (ver sistema cónico frontal) y la iluminación es favorable (luces frontales) se puede llegar a anular esta sensación de tridimensionalidad, consiguiendo que el motivo o motivos se presenten como elementos bidimensionales. Componer una imagen con formas planas con esta intención.

12) Cuando hablamos de plano casi implícitamente podemos hablar de forma. Esta conexión entre plano y forma es prácticamente indisoluble dado que las formas quedan constituidas por planos.

La forma alude a la idea: forma triangular, forma de estrella, de árbol, de bicicleta... La forma quizá sea el mayor contenedor de sentido de todos los elementos morfológicos. La forma es el

recorte perceptivo que alude a la idea y también puede ser una construcción convencional, simbólica, más abstracta (señales de tráfico).

Los aspectos estudiados por los psicólogos de la forma (Gestalt) serán una útil herramienta para la creación de formas y su relación en nuestras composiciones. Ley general de la figura y fondo; Ley general de la buena forma; Ley de cierre; Ley de continuidad; Ley de proximidad; Ley de similitud; Ley de contraste. Experimentar con estas cuestiones tratadas en clases y llevarlas a la práctica con imágenes como las precedentes.

13) La percepción de la forma no es un mero gesto mecánico-perceptivo. Como señala Arnheim con su idea de *pensamiento visual*, la percepción es un acto intelectual que implica conocimiento. Y por tanto, todo conocimiento supone un aprendizaje. El conocimiento de la forma se lleva a cabo en estadios de desarrollo tan temprano de la infancia que no somos conscientes de que la forma se aprenda. Una vez que el sistema biológico visual del neonato comienza a madurar y es operativo, empieza el aprendizaje. Este aprendizaje visual es de reconocimiento y categorización formal. Es lógico que la primera forma que el recién nacido aprenda y distinga sea la de los rostros de sus congéneres que le proporcionan, comida, calor y cariño. Es lógico por tanto que la estructura facial del rostro humano (particularmente su dintorno) quede grabada de manera indeleble en el imaginario humano. Esta circunstancia provoca una curiosa circunstancia perceptiva en los adultos, se denomina *pareidolia* y consiste en un proceso de reconocimiento facial en el entorno físico tanto en objetos como en disposiciones fortuitas de elementos del espacios que de manera casi automática provocan la conformación perceptiva de rostros. De esta cuestión reflexionó Brassaï en su célebre libro conversaciones con Picasso y quizá fuera el motor en la gestación y desarrollo de la no menos famosa serie fotográfica *Graffiti*.

Realizar fotografías registrando este fenómeno de la *pareidolia* en objetos y lugares.

14) Realizar una composición donde la textura sea un factor determinante. La textura nos remite a los materiales de las superficies, es una cualidad del plano. Nos permite distinguir la forma plana sin ser necesario mostrar los límites lineales del plano. Realiza una fotografía donde la diferencia de textura sea la que define la forma.

15) Crear contrastes entre texturas. Buscar materiales que tengan texturas muy distintas en la búsqueda de un encuentro inusitado entre materiales. Con la ayuda de programas de edición

por zonas, (a través de la variación de niveles, alterando la densidad y el contraste tonal), se puede también acentuar esta sensación de contraste entre las texturas: suave/rugosa; opaca/brillante; pulida/tosca; etc.

16) El color es también un atributo del plano al igual que la forma. Color, forma y textura son entes morfológicos capaces de contener y aludir a ideas por sí mismos. La luz no sería un elemento morfológico pero si un sujeto primordial que modula de forma exclusiva el color, el volumen y la textura etc. A continuación proponemos practicar con diferentes tipos y direcciones de luz con el objeto de simplemente hacer tomar conciencia de la naturaleza configuradora que la luz determina en la configuración de la imagen. Como el conjunto del presente proyecto operativo, el planteamiento de los diferentes ítems del guión es muy genérico y con una pretensión operacional.

16.1) Luz frontal. La luz frontal es un tipo de dirección que hace perder a los objetos su apariencia de tridimensionalidad o de volumen. Se trata por tanto de una luz que “aplana”. Esta condición acentúa en los rostros los rasgos de ojos y boca dado que los volúmenes generalmente descritos por la nariz, pómulos y frente son desdibujados por la falta de sombras. Se emplea con frecuencia para fotografía de cosmética y belleza. Si empleamos una ventana suavizará aún más las facciones y evitará brillos excesivos en la piel. Es frecuente realizar este tipo de imágenes en clave alta sobreexponiendo la imagen y acentuando el efecto. Es común para acentuar esta sensación de *high key* emplear fondos blancos.

16.2) Luz a 45°. Es la luz más conservadora empleada en los estudios profesionales, dado que presenta de forma adecuada los valores de textura de los materiales y la piel sin presentar sombras tan contrastadas y empastadas como las definidas por la luz rasante a 90°. Realizar una toma empleando esta dirección. Posteriormente realizar otra toma con el mismo esquema minimizando el contraste entre altas luces y sombras con la ayuda de un reflector. Variar la altura del foco (más o menos picado) y observar las sombras que ojos y nariz proyectan en el rostro para que estas sean las más propicias al sujeto o a nuestra intención.

16.3) Luz a 90 °. Con y sin luz de relleno. La luz de relleno tiene como objeto, al igual que el reflector, minimizar el contraste entre luces y sombras. La luz de relleno tiene que ser lógicamente de menor intensidad que la luz principal. Probar distintas intensidades (de su intensidad mínima hasta igualar la potencia de la luz principal), Variar la altura y dirección del foco de relleno para experimentar diferentes resultados.

16.4) Emplear dos luces laterales de igual intensidad con ventanas (útil de iluminación que simula la luz difusa que describe una ventana en el interior de un edificio) orientadas a 90° y 270° con respecto del eje de toma. Valorar la sombra que se forma en la parte central del rostro. Adelantar o retrasar a nuestro modelo con respecto al eje que definen las luces enfrentadas. Cuando la sombra no es de nuestro agrado intentaremos rellenarla en cierta medida con un reflector.

16.5) Luz posterior o contra luz. La luz principal se sitúa tras el sujeto, mejor una fuente de iluminación pequeña tipo snoot (útil de iluminación troncocónico que define una luz extremadamente puntual). Realizar dos tomas: una leyendo la exposición de la luz reflejada en la parte iluminada y otra haciendo la lectura en la zona de las sombra del rostro. Como la luz será insuficiente se deberá disponer de una luz de relleno anterior (esta ha de ser de muy baja intensidad y muy alejada del motivo para que no adquiera el papel de luz principal).

16.6) Luz ancha y luz estrecha. Con la disposición del sujeto en escorzo con respecto al eje de toma se emplea una iluminación anterior quedando iluminada la parte más expuesta del rostro a la cámara, esta iluminación se denomina luz ancha. Posteriormente realizaremos el esquema contrario dónde la luz principal es posterior quedando iluminada la cara más alejada y expuesta a la cámara, dando una sensación de un rostro más fino, este esquema de iluminación se denomina luz estrecha. Realizar la misma operación empleando otra fuente de luz como luz de relleno.

16.7) Para terminar elaboraremos un esquema con un clásico triángulo básico de iluminación: tres fuentes de luz dispuestas de forma triangular que adoptan las funciones de luz principal, luz de relleno y luz de efecto (esta última puede ser por ejemplo un contraluz).

5.8.5 Elementos formales de la imagen II: Componer con el color

Para desarrollar este guión de trabajo es conveniente tener un círculo cromático sea impreso o en un archivo digital en el móvil (guardado como una fotografía) para realizar los análisis previos a cada imagen.

Propuesta práctica:

1) Fotografiar un elemento o espacio donde la gama sea monocromática (un solo tono, tinte o croma) distintos valores de saturación o luminosidad.

- 2) Realizar una composición acromática. (sin tono, tinte o croma). No se trata de hacer la fotografía en blanco y negro sino de buscar un espacio y elementos que estén ausentes de esta dimensión cromática.
- 3) Realizar una composición donde sólo aparezcan colores análogos, adyacentes en el círculo cromático. (más de 2 colores). (No pueden aparecer otros tintes que no pertenezcan a la gama armónica). 3-A) Gama cromática compuesta de colores cálidos. 3-B) Gama cromática compuesta de colores fríos.
- 4) Realiza una composición utilizando colores opuestos en el círculo (complementarios).
- 5) Repite el ejercicio anterior (5) pero esta vez los colores complementarios han de estar desaturados.
- 6) Realiza una composición utilizando una estructura de choque (un color y el color adyacente a su complementario). Ídem desaturando los tonos.
- 7) Realiza una composición utilizando una triada equidistante. Tres colores que se encuentren equidistantes en el círculo cromático (por ejemplo magenta, amarillo y cian, pueden ser secundarios o terciarios). Ídem utilizando los valores tonales desaturados.
- 8) Realizar una triada equidistante donde uno de los colores de la misma tome una mayor extensión sobre el cuadro.
- 9) Realiza una composición utilizando colores complementarios divididos. Tríada compuesta por un color y los adyacentes a su complementario.
- 10) Realiza una composición utilizando una armonía de dobles complementarios. Selección cuaternaria de dos parejas de colores complementarios (colores adyacentes y sus dos complementarios situados frente a frente en el círculo cromático).
- 11) El efecto en la percepción de un color por el cual su aspecto se ve alterado por los colores limítrofes se llama contraste simultáneo. Comprueba este fenómeno fotografiando varias veces un mismo objeto de un determinado color, variando el tinte del fondo donde es ubicado.

12) Realiza varias fotografías donde se produzca contraste por: a) Diferencia de tono o tinte. b) Diferencia de saturación. c) Diferencia de brillo.

13) Realizar una fotografía donde existan dos elementos protagonistas Estos han de ser de colores complementarios (los que se encuentran enfrentados en el círculo cromático), por ejemplo los pares: amarillo-violeta, magenta-verde, azul cian-rojo. (pueden ser también pares de colores secundario-terciario, ver en el círculo).

15) Realizar una fotografía donde existan dos elementos protagonistas que vincularemos a través de gamas de valores tonales análogos (los que se encuentran próximos en el círculo cromático), El fondo en contraposición a las figuras que tienen los mismos valores tonales tendrá una gama distinta (Por ejemplo si las figuras relacionadas tiene un valor de gama cálida, el fondo tendrá en contraposición una gama fría: contraste de gama).

16) Realizar una fotografía donde existan dos elementos protagonistas Estos han de ser cromáticamente afines por: cromaticidad o tono (contiguos o próximos en el círculo cromático): por luminosidad (luz que reflejan) o por nivel de saturación (grado de pureza del color). El fondo ha de contrastar en la misma dimensión cromática con la figura, por ejemplo, si las figuras relacionadas tienen un bajo valor de saturación, el fondo tiene que presentarse con valores cromáticos saturados. (Sería óptimo que los elementos vinculados por la dimensión cromática tuvieran además algún tipo de relación conceptual de idea).

17) Realiza una imagen vinculando el color al motivo representado con voluntad de afectar su dimensión simbólica. Rojo ligado al amor, lo sexual, la sangre, el infierno. Negro la elegancia pero también el misterio, lo maligno. Verde como color de la naturaleza pero también el color de lo enfermizo, blanco como color de la paz, etc.

18) Realiza una imagen vinculando el color al motivo representado con voluntad de afectar su dimensión psicológica. Blanco de lo aséptico, lo limpio. Rojo color que abre el apetito, etc.

5.8.6 Composición I: El Cuadro

El cuadro como tratamos en el epígrafe de la tesis *El espacio representativo: El formato*, es a la vez nuestro contexto de actuación y nuestra herramienta fundamental en la representación. El cuadro es el recurso quizá más importante de la construcción de la imagen ya que su espacio

constituye y alberga el contenido de la imagen tanto desde el punto de vista semántico como formal. Además de esto su orden define la estructura de la imagen lo que le reporta su implicación estética en cuanto a armonía constructiva se refiere. En el presente bloque de actividades proponemos sencillos ejercicios para asumir este papel tan importante del cuadro y perder con la práctica el miedo que muchas posturas y actitudes ortodoxas han envuelto a la cuestión compositiva. Como veremos la cuestión compositiva está ligada a aspectos culturales e incluso personales por lo que no caben las radicalidades a la hora de discutir sobre composición como en muchos foros es habitual. Tomemos como pequeñas experiencias lo que en este guión se propone, se trata de tener unas referencias operativas, sobre todo, para poder analizar y comprender cuando nuestras prácticas, en este sentido, no nos resultan gratas. En ningún caso se pretende condicionar o alterar nuestro trabajo habitual con la cámara. Compongamos con naturalidad e intuición.

Propuesta práctica:

1) Componer con el cuadro: Los límites del cuadro se presentan como la frontera de nuestra representación. El rectángulo del cuadro nos permite señalar que parte del espacio queremos representar y que parte queremos discriminar. Fuera de este marco la realidad espacial y temporal se extiende y fluye. Sin embargo existen recursos para aludir a elementos que se encuentran fuera del espacio del cuadro en la representación, por ejemplo a través de la proyección de sombras y reflejos y mediante la representación de un motivo de forma parcial dejando fuera del cuadro el resto de la forma representada. Experimenta con estas cuestiones.

2) Componer con el formato: Componer una imagen utilizando un formato circular. Prever primero la composición para luego terminar el reencuadre en la edición. Al tratarse de una circunferencia, a la hora de componer, tendremos que tener en cuenta que los elementos clave en la geometría del formato cambian (con respecto al cuadro rectangular habitual). Tomarán especial relevancia determinados lugares geométricos como los radios, el centro, el arco de circunferencia, el diámetro, sectores y coronas circulares, las cuerdas, etc. Son las nuevas referencias a tener en cuenta para componer y organizar los elementos de nuestra imagen.

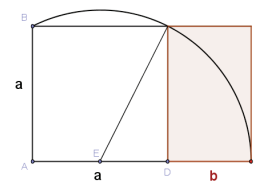
3) Componer con el formato: Componer una imagen utilizando un formato cuadrado. Prever primero la composición para luego terminar el reencuadre en la edición. Al tratarse de un cuadrado, a la hora de componer, tendremos que tener en cuenta que los elementos clave en la geometría del formato cambian (con respecto al cuadro rectangular habitual). Tomarán especial

relevancia las diagonales y el centro geométrico del cuadro. Seremos conscientes que a diferencia del rectángulo los triángulos que se definen al trazar las diagonales son iguales. Son las nuevas referencias a tener en cuenta para componer y organizar los elementos de nuestra imagen.

4) Componer con otros formatos: Otros formatos que pueden ser interesantes para componer nuestra imagen son los inusuales triángulo, óvalo, hexágono, etc. Componer en algunos de estos formatos no olvidando analizar cuales son las particularidades de su geometría.

5) Componer con la escala: la forma de hacer alusión a la escala de los elementos de nuestra imagen es relativa. Para magnificar o minimizar un elemento de nuestra imagen emplearemos la relación de dicho motivo con los límites del cuadro (un elemento que ocupa una gran superficie del cuadro la percibimos como de gran tamaño). Por otro lado esta relación escalar se establece también mediante su comparación con otros elementos de escala conocida presentes en la imagen. Buscar elementos de pequeño tamaño y representarlos ocupando una gran superficie del cuadro. Buscar elementos de gran tamaño y presentarlos ocupando una pequeña superficie del cuadro de vuestra imagen. Realizar una imagen donde no se presenten estos elementos de referencia escalar de forma que no podamos saber las proporciones de lo representado en la imagen.

6) Indagar en diversos contextos formas que se inscriban en el rectángulo áureo. Una buena referencia es la tarjeta de crédito o el DNI. No tienen porque quedar inscritos en un rectángulo del tamaño de un DNI, se trata de una referencia de proporcionalidad no de escala.



7) Componer con la geometría del cuadro: La regla de los tercios consiste en la división (imaginaria) del espacio del cuadro. Este quedará dividido en 9 partes iguales (simplificando una división basada en el rectángulo áureo) por medio de dos guías divisorias horizontales y 2 verticales. Organiza los elemento de la composición situando los elementos clave en los lugares de mayor equilibrio. Primero utilizando una de las líneas divisorias horizontales y posteriormente una de las verticales, muchas máquinas pueden situarla inscrita en pantalla. A continuación organiza la escena situando algunos de los elementos compositivos en las intersecciones de las líneas divisorias de los tercios.

8) Componer con la geometría del cuadro: Componer estableciendo los elementos de la imagen en los ejes estructurales del cuadro. Eje horizontal o vertical del rectángulo del cuadro o diagonales del mismo.

9) Componer con el perímetro del cuadro: Componer dejando el espacio central del cuadro vacío o casi vacío, ubicando los elementos de la imagen en los límites del propio borde del cuadro.

Las actividades que ahora se proponen consiste en retornar al Photoshop, como si de un laboratorio fotoquímico tradicional se tratara. El objetivo específico del ejercicio es conocer de qué recursos operativos disponemos para organizar los elementos de nuestra imagen dentro del espacio del cuadro, es decir: componer.


En este guión se intenta sistematizar cuáles son los parámetros y recursos de los que disponemos para componer nuestra imagen a través de la edición. El objetivo general de la práctica y la explicación pertinente pretende concienciar al alumno de que el proceso de edición es inherente al propio acto fotográfico y que hay ciertas modulaciones de la imagen que no pueden llevarse a cabo exclusivamente con la cámara fotográfica. Otro objetivo es incidir en la idea de composición: como idea de establecimiento de una jerarquía, de un orden de la relación que se establece entre los elementos de la imagen entre sí y de estos con respecto al cuadro. Este orden, estas estructuras, se elaboran con una cierta voluntad estética propia. Hemos visto en la exposición preliminar cuáles son estos recursos que nos proporciona la edición para señalar cuáles son los elementos primordiales de nuestra composición y que otros elementos van quedando relegado a un segundo plano, segregados.

El objetivo práctico por tanto es emplear estos recursos descritos para determinar qué es lo significativo de la imagen y qué es mero contexto, atrezzo o figuración. Un reto para el proceso es la medida: intentar ser un poco contenido en nuestras intervenciones y supresiones para que estas no sean detectables por el ojo no experto.

Los recursos fundamentales que tenemos para componer son, grosso modo, el cuadro, la luz y la sombra (la densidad), la textura (que modularemos con el contraste), las dimensiones del color y el foco/ fuera de foco. Podemos intervenir en cualquiera de ellos.

1) Componer con el cuadro. Pese a que muchos puristas de la imagen mantienen la absurda idea de que el cuadro no se ha de recortar y lo que la cámara registra ha de respetarse, desde siempre, en el laboratorio tradicional, ha existido un elemento que además de tener la función de sostener el papel fotográfico servía para reencuadrar la imagen: el marginador. El reencuadre de la imagen puede utilizarse bien porque queremos prescindir de elementos que se

encuentran en la parte periférica del cuadro, bien porque queremos un formato de cuadro diferente al rectángulo habitual transformándolo en un formato más cuadrado o por el contrario más panorámico.

La herramienta se llama recortar (bien se podía haber llamado marginador) y se activa con el atajo de teclado pulsando la letra **C**, o también podemos encontrarla en la barra de herramientas de la derecha de la pantalla y su icono es .

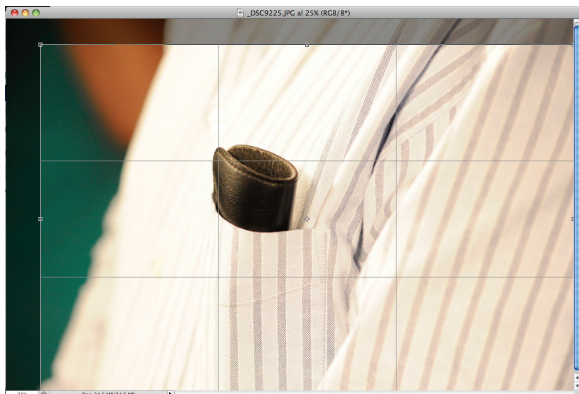




Figura 133. Pérez, M. Cuadrícula de tercios de la herramienta recortar.

Cuando activamos la herramienta (pinchando sobre la imagen mientras arrastramos el ratón) vemos que se dispone una parrilla de líneas (Figura 133), similares a las que hemos citado, cuando tratábamos el tema de la regla de los tercios. Estas guías sirven para ubicar sobre aquellas líneas o direcciones de la imagen que consideremos importantes o para disponer sobre las intersecciones de las mismas elementos que


consideremos de relevancia. (consideramos también en este enrejado o emparillado las líneas que componen el perímetro del cuadro y sus intersecciones con el resto de líneas).

En la barra superior tendremos información de la herramienta si queremos cambiar alguno de sus parámetros de la misma. Para que la rejilla de la que hablamos aparezca cuando usamos la herramienta tendrá que estar activado en el desplegable *Superp. guía recorte>regla de los tercios*.

Reencuadra una imagen empleando esta herramienta de varios modos.

2) Componer con el cuadro: Reencuadrar con diferente formato. Para reencuadrar nuestra imagen en estos nuevos marcos o cuadros podemos emplear las herramientas de selección que se encuentran en la barra de herramientas representada con el icono . Si pulsamos sobre la flecha que aparece en la esquina inferior izquierda podemos encontrar otras opciones de selección como por ejemplo marcos elípticos, etc. .

Para activarla pinchamos sobre la imagen y arrastramos. Posteriormente invertimos la selección en *selección>invertir selección* (o con el atajo de teclado **control+i**); y

posteriormente creamos una capa nueva (en la paleta capas, ); la rellenaremos de blanco en edición>rellenar y en el cuadro de diálogo que aparece ponemos en contenido usar: blanco.

3) Centrar nuestra atención sobre otros elementos la luminosidad y el contraste. Cuando tomamos nuestra fotografía, podemos hacer lo que se denomina una clave alta o *high key* que consiste en una sobreexposición en la toma. La consecuencia de este artificio es que las texturas de las altas luces desaparecen convirtiéndose en un plano blanco carente de textura. Esto nos puede resultar de utilidad por ejemplo si quisiéramos discriminar la textura de la piel en un retrato, por ejemplo, con el fin de destacar la mirada del personaje fotografiado. Para intervenir hay muchas maneras una por ejemplo es la manipulación del histograma desde Photoshop. (El Histograma es la gráfica que representa los valores lumínicos de la imagen (Figura 134), desde las sombras más densas (izquierda del histograma) hasta las altas luces (derecha), no puede dar información sobre la correcta exposición de la imagen).

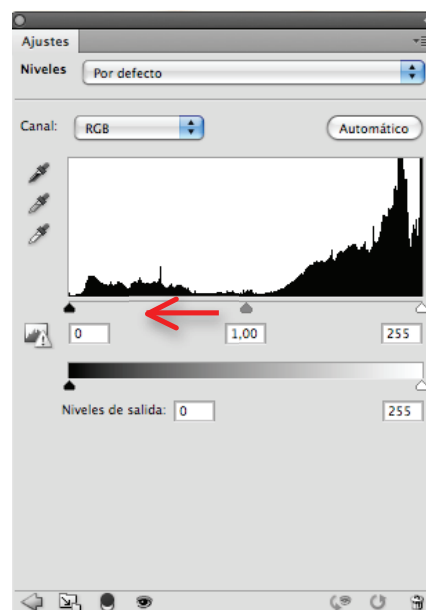



Figura 134. Cuadro de diálogo de la capa de ajuste Niveles.

Para acceder a la intervención podemos hacerlo desde la *paleta de capas> en capas ajuste >Niveles* (se recomienda realizar esta tarea en modo lab para evitar alterar los valores cromáticos *imagen>modo>color lab*) .

Una vez se abra el cuadro de diálogo (Figura 134) arrastramos el dial central hacia la izquierda mientras vemos como se va aclarado progresivamente la imagen hasta casi desaparecer (flecha).

3B) Podemos hacer la misma operación pero esta vez con una clave baja o *low key* deslizando este mismo dial en sentido contrario.

4) Componer con la densidad y el contraste: En el laboratorio analógico se suele intervenir haciendo que la luz incida durante más o menos tiempo en el papel fotosensible en determinadas áreas de su superficie para que la imagen que posteriormente sea revelada resulte más clara o más oscura en dicha zona. Esta acción se denomina tapado o reserva. Para tal fin

era común emplear las propias manos o bien recortar plantillas para tapar las zonas de la imagen que queremos subexponer.

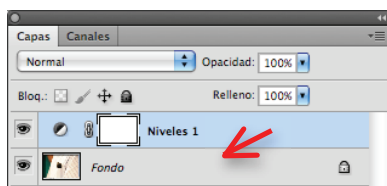



Figura 135. Capa de ajuste niveles y su máscara de capa



En digital este proceso se denomina máscara. Cuando creamos una capa de ajuste podemos ver que automáticamente vinculada a dicha capa se crea una máscara de capa que aparece a priori en color blanco (Figura 135).

Cómo intervenir: Puedo por ejemplo crear una capa de ajuste como la que he creado en el epígrafe 3 para oscurecer una determinada zona de la imagen.


Una vez creada la capa de ajuste niveles (como se ha descrito en el epígrafe 3) pincho sobre la máscara de capa, señalada con la flecha, (se marcarán las 4 esquinas de la miniatura de la máscara) y posteriormente invierto la máscara pulsando (control+i) o *imagen>ajustes>invertir* haciendo de esta forma que la máscara que antes era blanca de repente se torne negra y que el efecto que acababa de producir desaparezca temporalmente. Posteriormente con el pincel que se encuentra en la barra de herramientas  (atajo, letra b) vamos pintando de color blanco (color frontal ha de ser blanco) las zonas de la imagen donde quiero que aparezca el efecto que había creado en la capa de ajuste. Al hacer esto, los cambios que había producido con la capa de ajuste comienzan a emerger en las zonas de la imagen donde pinte con el pincel. (Los grosores, durezas, opacidad, etc. del pincel se pueden modular en la barra superior como anteriormente comentamos. Esta operación se puede repetir cuantas veces se desee con diferentes capas de ajuste pudiendo así prestar o quitar importancia a los diversos elementos de la imagen para que estos destaque y otros no molesten.

Además de variar la densidad de la imagen, es decir que ésta se vea más clara o más oscura, podemos variar el contraste de la imagen para que este sea mayor. El contraste nos permite modular la apariencia de las texturas, por tanto afecta directamente a la “materialidad” de las superficies de la imagen. Por ejemplo si deseo que algo se vea más metálico o que la hierba o la madera se perciba de una manera más táctil (sinestesia), es decir nos de una mayor sensación de hierba o de madera. Para ello deslizaré los diales de los extremos (deslizador blanco y deslizador negro) del histograma hacia el interior (acortando el histograma) modulamos estos valores apreciando alguna textura de la imagen que queremos variar, posteriormente creamos una máscara (como vimos anteriormente) para evitar que el efecto se produzca en otras áreas de la imagen que contienen otras texturas distintas.

5) Componer con el enfoque: En la edición podemos también, como hacemos con la cámara en la toma, desenfocar los fondos. Si no hemos hecho esto en la toma y queremos aplicarlo en la edición operamos de la siguiente manera:

Duplicamos la capa arrastrando la capa fondo sobre el icono . Una vez duplicada seleccionamos en la paleta capas la capa de arriba (fondo copia) y la desenfocamos: *filtro>Desenfoque>desenfoque gaussiano*. Creo una máscara en esta capa que acabo de duplicar y desenfocar pulsando sobre el botón  y repito la operación descrita en el epígrafe 3, es decir invertir la máscara de capa, pintar sobre la máscara, etc. Donde pintemos la imagen se va a ver desenfocada. Podemos variar la opacidad del pincel para crear transiciones de mayor a menor foco o incluso crear degradados que recreen el comportamiento del desenfoque que se produce en la cámara.

6) Componer con el color: Los colores cálidos tienden a venirse hacia el frente (como a salir de la imagen) y los colores fríos tienden a irse hacia el fondo, los colores saturados salen, los colores desaturados se retraen, los colores brillantes emergen, los colores oscuros se distancian.

Recordemos la manera de operar. Creamos una capa de ajuste tono/saturación en la *paleta de capas* pulso ; *capa de ajuste>tono/ saturación*. Modulo los valores de tono, saturación y brillo de alguno de los elementos de la imagen que quiera destacar o por el contrario quiera infravalorar, con los objetivos que proponía al comienzo del presente ítem y posteriormente trabajo la máscara de capa, como se ha descrito anteriormente, para intervenir únicamente en la zona de la imagen deseada.

5.8.7 Composición II: La sintaxis de la imagen. Semiótica de la imagen

Una vez hemos comprendido el papel del cuadro en el orden compositivo, conociendo su geometría y naturaleza, podemos dar un paso más determinando cómo se establece la relación entre los elementos de la imagen. Y cómo por otro lado se vinculan los elementos de la imagen con respecto al cuadro. Las relaciones de analogía y diferencia (o contraste) que se van configurando en el interior del cuadro van entretegiendo las direcciones que arman la composición de la imagen. Las relaciones analógicas además de crear estas direcciones implícitas determinantes en la armonía de la estructura icónica, establecen por otro lado también los vínculos de carácter conceptual que despliegan el carácter semántico de la imagen. Mediante la definición de direcciones y el establecimiento de relaciones se va articulando así el

discurso interno de la fotografía. De ahí que podamos hablar en este contexto de sintaxis de la imagen. A continuación presentamos una serie de actividades con el fin de introducir de forma práctica algunos conceptos para este fin.

Propuesta práctica:

1) Ubicación de los elementos con respecto a los límites del cuadro (peso visual).

Equilibrio o aguzamiento (leveling y sharpening) son los términos empleados por Dondis para determinar las situaciones de estabilidad o desequilibrio que un elemento puede adoptar en función de su ubicación en el espacio del cuadro. Lo que Mínguez y Villafañe definen como la *anisotropía del espacio del cuadro*. Según esto, para occidente en una composición icónica pesan más los objetos situados en la parte superior del cuadro que los situados en la parte inferior y pesan más los elementos ubicados a la derecha que los que están situados a la izquierda del espacio cuadro.

2) Componer con el “peso” visual: Los elementos del campo visual así como los elementos compositivos se ven sometidos a una serie de fuerzas perceptuales de distinta intensidad que determinan su relevancia en la representación:

- 2.A) Ubicación de los elementos con respecto al eje de simetría, (Pesan más los objetos situados fuera del eje de simetría).
- 2.B) Por su tamaño, (A igualdad de color, textura, etc. pesan más los objetos de mayor tamaño).
- 2.D) Con respecto al color (A igualdad de tamaño pesan más los colores oscuros que claros).
- 2.E) Con respecto a la textura. (Pesan más los objetos con una mayor textura).
- 2.F) Una forma regular pesa más que una forma irregular.

3) Relación analógica entre los elementos. Además de las direcciones explícitas que determinan estructuras de puntos, líneas y planos en el espacio del cuadro, se pueden establecer direcciones en la imagen sin que su trazado se presente de manera gráfica en el interior del cuadro. Una de estas formas pueden ser las direcciones que se producen por las miradas de los personajes de la imagen. Otra forma más común de establecer estas direcciones implícitas se produce al definir relaciones de analogía formal o conceptual entre algunos de los elementos que participan en la imagen como centro de atención.

4) Componer con el peso estable: Realiza una fotografía donde se produzca una situación de equilibrio estático: los pesos visuales se establecen en una situación de equilibrio simétrico con respecto de un eje imaginario vertical u horizontal que divide el espacio del cuadro en dos áreas iguales.

5) Al margen de la estructura estable que proporciona un esquema compositivo como el que presenta una composición simétrica como la descrita, existen ciertos recursos para hacer una imagen fotográfica estable.

La imagen tiene que representar de la manera más objetiva e inequívoca posible el motivo, por lo que tendremos que buscar su punto de vista más representativo.

Buscar iluminaciones con direcciones naturales y suaves sin excesivo contraste. No fragmentar con el cuadro el motivo, presentarlo “entero”. Elegir ángulos de toma naturales no picados o contrapicados. Presentar el sujeto o el objeto en buena concordancia con su contexto físico, contextualizarlo.

6) Realiza una fotografía donde se produzca una situación de equilibrio dinámico: todas las fuerzas direccionales se compensan entre sí las unas a las otras. Cuando la vinculación de dos elementos de la imagen genera una dirección, para compensar o equilibrar la composición, se crea una dirección de la misma magnitud pero de sentido o de dirección opuesto.

7) Realiza una composición donde las direcciones de los elementos (sean implícitas o explícitas) definan una estructura geométrica básica, como el cuadrado, el círculo, el triángulo, etc.

8) Las decisiones formales que tomemos en la elaboración de nuestra imagen fotográfica serán las que dotaran de sentido y articularán el discurso icónico de la imagen. Como hemos expuesto a lo largo de la investigación la comunicación icónica se fundamenta en la relación de analogía y diferencia entre los distintos elementos y aspectos de la imagen, por lo que la operatividad semántica de lo fotográfico tiende a la polaridad como estructura retórica. Los códigos y los conceptos o ideas que incluimos en nuestras fotografías pueden hacer que nuestras imágenes sean portadoras de valores culturales positivos o negativos. Las decisiones adoptadas en la construcción de la imagen, no sólo por el valor simbólico que proyecten los objetos o sujetos contenidos en ellas, pueden conducir nuestras pretensiones comunicativas y

semánticas hacia valores positivos como la elegancia, la belleza, la clase, la nobleza, la alta cultura, etc., o por el contrario estas estrategias pueden denotar valores menos positivos o negativos como lo vulgar, lo ordinario, lo bruto, lo feo, lo insano, etc.

Estas ideas polares, positivas o negativas, pueden ser transmitidas en las imágenes gracias al uso de elementos simbólicos, a formas contenidas en las fotografías, que significan ideas expresadas hacia alguno de estos valores. Esta dicotomía de lo vulgar y lo elevado puede ser también expresada gracias a las decisiones formales que se adoptan en la construcción de la imagen. En su gran mayoría este código configurativo ha ido estandarizándose mediante estereotipos y sistematizaciones operativas que la producción y la emisión de la publicidad ha ido conformando a lo largo de estos últimos 50 años. En este tiempo se ha ido formulando una suerte de catálogo de conceptos y estrategias formales de actuación en lo icónico con fines originariamente comerciales pero que el ciudadano asimila y extrapola a su práctica cotidiana de lo fotográfico.

La iluminación toma un papel clave en este sentido. Así su color, su naturaleza; dura o difusa, su dirección, y los esquemas que se van adoptando en su uso y función van estableciendo una especie de código comunicativo que denota valores positivos o negativos en el mensaje icónico. Estas estrategias son culturales y por tanto, cambiantes, efímeras y dependientes del contexto físico, histórico y cultural. Una iluminación vulgar, hasta hace poco tiempo, como era la luz dura y frontal producida por los flashes de relleno o compactos, puede devenir positiva por su empleo en ámbitos legitimados como es el de la fotografía de moda.

Por el contrario una luz que de forma casi automática denota aspectos positivos es la luz posterior o contraluz, estructura que conecta con ideas de divinidad, pureza, benevolencia, proyectadas generalmente por la pintura religiosa de los últimos quinientos años.

Por otro lado, la interpretación del negativo a través de un editor fotográfico como Photoshop, implica como hemos visto la conclusión del acto fotográfico. En la interpretación del negativo capturado podemos alterar los valores cromáticos (tinte, saturación y luminosidad), también modificar la densidad, el contraste, el foco, el cuadro, etc. Ciertas decisiones de intervención en ocasiones han sido empleadas de forma reiterada en determinados contextos fotográficos o con acordadas intenciones comunicativas, convirtiéndose con el paso del tiempo en un código en sí mismo.

Para reflexionar sobre esta cuestión os proponemos interpretar los negativos capturados con la intención de empujar su significación hacia valores positivos o negativos.

8.A) Aspectos que pueden denotar valores positivos en la imagen (Elegancia, clase, lo elevado...):

- Desde el punto de vista del color podemos decir que determinadas gamas cálidas suelen tener un valor positivo frente a gamas más frías de verdes o azules. Un grado de saturación elevado implica valores positivos así como también el adecuado nivel de ordenación de su dimensión tinte, siendo en la representación un valor positivo el hecho de que este sea medido, armónico y equilibrado en cuanto a sus dimensiones y estructuras.
- El uso de gamas acromáticas: el blanco y negro, o de composiciones monocromáticas, como los populares virados, suele denotar valores positivos. Esto se debe a las reminiscencias de la fotografía artística del pasado, la cual por la propia naturaleza de los soportes empleaba estas estructuras entre los siglos XIX y XX. A finales del siglo XX algunos fotógrafos como Stephen Shore, William Eggleston o Joel Sternfeld entre otros rompen con esta norma no escrita introduciendo el color en sus expresiones artísticas, antes exclusivamente relegado a la fotografía comercial y a la publicidad.
- Los virados pueden ser por tanto un recurso operativo para denotar aspectos positivos en una imagen en blanco y negro, siendo además los valores cálidos como anotábamos los de mayor influencia y de marcado carácter positivo.
- Otro recurso muy conectado con la praxis de la fotografía profesional es el empleo de viñeteados, reservas y degradados, un recurso común del laboratorio profesional a lo largo de los siglos XIX y XX y cuyo uso denota una cierta sofisticación en la postproducción.
- Otro recurso que apunta hacia la sofisticación y al carácter profesional de la producción de la imagen es el empleo de filtros. Era común entre los profesionales el empleo de este tipo de utillaje óptico para la captura. Con la aparición de Photoshop y con la normalización de este recurso en el ámbito digital y de su uso irracional y acrítico, el carácter que revelaba este procedimiento comenzó a virar hacia valores opuestos, más próximos al amateurismo revelando la ingenuidad del operador. Pese a ello, ciertos filtros como difusores, filtros que definen destellos o degradados en ocasiones son empleados en el ámbito de la publicidad para apuntar hacia valores positivos.
- A finales del siglo XIX surge el primer movimiento fotográfico de signo artístico: el pictorialismo. Los artistas pictorialistas excluidos de certámenes, salones y exposiciones recurren a técnicas que enmascaran la naturaleza fotográfica de sus imágenes transformándola hacia un marcado carácter pictórico. Eran comunes los tirajes pigmentarios

como las gomas bicromatadas y técnicas que diluían la naturaleza objetiva y en ocasiones excesivamente nítida para esta intención de la imagen fotográfica. Un recurso muy común fue el “*flou*” o desenfoque, para lo cual existían objetivos especialmente diseñados para ello o el empleo de filtros e interferencias directas sobre las ópticas para restar nitidez a las imágenes. Este hecho, sumado al poder focalizador que determinan las imágenes con poca profundidad de campo, implica que el enfoque selectivo y el desenfoque controlado se convierta en un valor positivo de la imagen fotográfica.

- El uso de cuadros especiales como el cuadrado o el óvalo pueden denotar un cierto nivel de especialización del operador.

8.B) Aspectos que pueden denotar valores negativos en la imagen (Ordinario, vulgar, chabacano...):

- Desde el punto de vista del color, las gamas frías como decíamos y su grado de desaturación pueden apuntar a valores negativos.
- Las composiciones que transgreden las estructuras más comunes más, generalmente imitadas y apropiadas de la pintura, denotan un valor políticamente incorrecto por ejemplo las composiciones abiertas o periféricas. También adoptan un carácter no positivo las imágenes con fondos vacíos, uniformes donde los sujetos u objetos flotan sin un vínculo aparente con su contexto físico, o donde existe un espacio del cuadro excesivamente vacío
- Las iluminaciones excesivas o insuficientes (sobreexposiciones y subexposiciones) denotan amateurismo, así como las iluminaciones frontales como decíamos al comienzo del texto. Iluminaciones que no llegan en intensidad o que proyectan sombras en los fondos como de forma fortuita.
- Las imágenes con una gran profundidad de campo que permiten presentar objetos del entorno que parecen colarse en las imágenes de forma involuntaria denotando desinterés, improvisación, etc.
- El cuadro más común es el rectangular desde la implantación del paso universal en el primer cuarto del siglo XX.

5.8.8 Imagen, creatividad y retórica. Estímulo de la creatividad y estrategias de trabajo

En la comunicación visual existe una cierta empatía con nuestro receptor por lo que la redundancia y el estereotipo son elementos necesarios si deseamos ser comprendidos sin

mucha dificultad. Esta redundancia se aleja de la imagen creativa por lo que el equilibrio entre originalidad y redundancia es el gran reto del fotógrafo y creador de imágenes.

Es por ello que en el momento en el que se nos plantea una actividad creativa, buscamos automática e inconscientemente en nuestro bagaje educativo, desplegando nuestros recursos predefinidos para resolver los problemas que se nos plantean.

En resumidas cuentas ante retos de carácter creativo tendemos a responder de manera habitual y estereotipada. Un aspecto importante para iniciar una actividad de esta índole será por tanto desembarazarnos de estas respuestas prefijadas y adoptar estrategias y decisiones ajenas a dichos modelos.

A la hora de desarrollar este tipo de actividades, de forma habitual, nos vemos movidos a realizar lo que creemos que se espera de nosotros en lugar de desarrollar lo que de forma natural e intuitivamente deseamos realizar.

La comunicación no verbal se basa en la analogía y en la diferencia (contraste). Podemos adoptar, grosso modo, dos formas de establecer analogías de carácter formal: porque los elementos que relacionamos tienen la misma forma (forma; color: tono, brillo, saturación; escala, textura, elementos, etc.) o porque se establecen conexiones o analogías de carácter conceptual, (relación o asociación de conceptos, de ideas).

Para huir de los estereotipos y retomar el control del proceso creativo podemos adoptar dos estrategias que promuevan la toma de decisiones personales y no estereotipadas, estableciendo una suerte de situación ideal de trabajo, casi de laboratorio: por un lado la colección y por otro la hibridación de ámbitos.

Cuando la oposición o puesta en relación, cuando el maridaje, la conexión entre elementos y ámbitos diferentes es acertada y novedosa se produce una especie de eclosión, de placer en el hallazgo, lo que los psicólogos de la creatividad para el descubrimiento, *insight*. La publicidad en general y fotografías como las de Madoz y Hannah Collins pueden ilustrarlo.

Para alcanzar este estímulo que nos lleve a la empatía con nuestros espectadores podemos practicar con distintas estrategias que nos lleven a la sintonía perceptual e intelectual.

Se propone dos formas de actuar:

A) CONTRASTE/ HIBRIDACIÓN. La estrategia fundamental es la hibridación de ámbitos. Contraponer ideas o ámbitos de naturalezas opuestas. Realizar pares de imágenes o enfrentar las dualidades en una misma imagen. Por ejemplo:

- 1) La palabra y la imagen (Magrit).
- 2) La imagen y el objeto.
- 3) La forma y el contenido (Ver Peter Witkin, Riden, etc.).
- 4) Natural y artificial (H. R. Giger).
- 5) Orgánico e inorgánico.
- 6) Animal y vegetal.
- 7) Masculino y femenino.
- 8) ...

B) ANALOGÍA/ COLECCIÓN. El hombre es un animal que colecciona desde sus “versiones” más primitivas. De estas reminiscencias, de este afán por guardar bienes a buen recaudo se origina el coleccionismo. El artista antes que creador es recolector, recoge de su entorno lo que ve, oye, huele... Una forma de apropiarse de una imagen es guardar el objeto referente en si. Lo podemos comprobar analizando los estudios de los artistas, almacenes llenos de particulares objetos... Este afán es innato y lo podemos también evidenciar en los bolsillos de cualquier niño de entre 3 y 5 años. Sus bolsillos están llenos de tesoros.

Nuestro entorno social va borrando este gesto indiscriminado y primitivo, políticamente o moralmente incorrecto, antihigiénico y patológico a los ojos del adulto. En ocasiones estas actitudes se van sofisticando hasta llegar a constituir la figura del coleccionista.

Comenzaremos de nuevo a coleccionar el mundo. Recobramos la sensación de descubrimiento en lo cotidiano y en nuestra nueva forma de mirar, sin que en ella nadie nos dicte que es lo bello o espectacular: en la poética del objeto encontrado surrealista quien puede orientarnos y la re-colección del inventario.

Una colección tienen un patrón, un nexo que conecta los elementos que la componen. El patrón puede ser como ya hemos visto formal o conceptual. Podemos conectar los elementos de nuestra colección porque tienen la misma forma (cuando hablamos de forma lo hacemos genéricamente refiriéndonos al color, textura, etc.) por ejemplo: objetos amarillos, objetos con pelo, objetos con botones... O bien nuestro nexo puede venir determinado porque los

elementos tienen un mismo carácter o aluden a una misma idea, por ejemplo, sillas, coches, rostros de persona enfadadas, porteros, camareros, artículos para la playa, objetos que llevamos en un bolso, salas de conciertos, baños públicos, dormitorios....

Un ejemplo:

Colección de entre 5 y 25 fotografías donde realicemos una serie de imágenes de lugares (lugar, espacio hecho propio mediante su uso. Que conecta con la identidad de los que lo habitan. Un espacio contenedor signico, un espacio con el que uno se identifica o por el cual uno tiene interés...). Debemos prestar especial atención a los matices conceptuales y físicos de los lugares: lugares para trabajar, para descansar, para ser visto, para ver, que inspiran reverencia, que protegen, avergüenzan, desasosiegan, etc. En nuestras elecciones determinaremos el carácter de nuestra serie. (Ver *escuela de Düsseldorf*, *Becher*, A. Gursky, C. Höfer, y otros autores H. Sugimoto, E. Atget, C. Marville...)

Al margen de la estrategia empleada en nuestro debut en la experimentación creativa en el contexto de la fotografía, siempre existen ciertas disposiciones, recursos figuras o tropos que permiten escapar de las miradas más estereotipadas y redundantes para pretender un acercamiento original en nuestras propuestas creativas. Un ejemplo de ello es la *sinecdoque*:

- El empleo de puntos de vista inusitados.
- La magnificación o minificación del sujeto, objeto o espacio.
- Omitir las referencias escalares en la representación.
- El fragmento, fragmentar nuestro motivo de manera que resulte difícil decodificarlo con la ausencia de referencias.
- Los juegos de analogías, la metáfora, “esto es como esto”.

Las imágenes complejas pueden ser polisémicas ya que por la ausencia de conexiones con su referente interpelan a la interpretación del lector de la imagen quién proyecta sus diferentes hipótesis en la lectura.

Otro tropo en la imagen que permite la acción de un discurso creativo en lo fotográfico es la metáfora. El introducir elementos o acciones simbólicas en las imágenes puede disparar los sentidos de la imagen.

Un ejemplo de imagen polisémica: fotografía de media naranja y medio limón componiendo una nueva fruta, las dos mitades se encuentran cosidas con un hilo de sutura, incluso dos medias naranjas con hilo de sutura, o aún sin hilo, pueden ser polisémicas.

La imagen polisémica tiene múltiples significado o lecturas posibles. Pueden contener significados obvios combinados con otros ambiguos. Dice más de lo que muestra realmente. La interpretación del sentido depende de los conocimientos del lector, tanto de cuestiones de carácter general en los códigos retóricos como de referencias directas al autor de la imagen.

Las connotaciones surgen de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos que aparecen en la imagen o de la relación entre estos elementos y el contexto de la imagen.

La denotación es lo que literalmente describe la imagen, es lo objetivable, lo que parece mostrarnos la representación. Lo percibimos en un solo golpe de vista sin entrar en análisis subjetivos. La lectura denotativa es descriptiva, no implica ningún juicio ni opinión, o son inaparentes.

Lo connotativo no se observa de forma directa, las connotaciones pueden ser muy dispares en los distintos lectores de la imagen. Las imágenes connotativas pueden ser muy abiertas y ligadas a códigos retóricos de interpretación además de la subjetividad de sus posibles lectores.

Las imágenes connotativas requieren de elementos simbólicos y de hibridación de elementos de distintas naturalezas y contextos que interpelen a la subjetividad del lector.

Ciertos discursos y contextos genéricos de lo fotográfico en ocasiones tienden a fijar disposiciones formales y operacionales que tornan muy previsibles las respuestas en determinados ámbitos fotográficos. Por poner un ejemplo: Si tenemos que hacer un fotorreportaje, donde lo habitual es emplear ópticas de tipo gran angular, con mucha profundidad de campo, donde se entiende claramente cuales son las acciones que se están desarrollando es decir que el lenguaje es muy narrativo, muy gráfico; en vez de estas decisiones, para el mismo tema, realizaré una serie de fotografías de pequeños fragmentos de la acción donde emplearé un objetivo macro para realizar el reportaje. Es decir que la mirada típica de reportero se ve alterada no es redundante, sino original.

Otra forma de no ser redundante en la forma y sí en el contenido es escoger las maneras de un determinado género como por ejemplo el del paisaje y en lugar de fotografiar hermosos valles, playas o marinas ensalzados por los tintes rojizos de la puesta de sol y sus texturas atmosféricas, adoptando esta forma, esta manera de fotografiar buscaremos temas más mundanos menos románticos como por ejemplo vertederos, aparcamientos o super mercados... etc.

Adoptar íntegramente un modelo a priori no es original. Sin embargo se puede ser original integrando respuestas existentes en determinados escenarios en otros contextos absolutamente ajenos, es decir hibridando ámbitos.

Por otro lado tenemos que apuntar que en una imagen el hecho de que ésta se incline hacia un polo u otro en cuanto a su grado de iconicidad o abstracción, simplicidad o complejidad, connotación o denotación, monosemia o polisemia u originalidad-redundancia no es positivo o negativo, mejor o peor. El buen resultado dependerá del contexto y de la función que se le quiera atribuir a dicha imagen. Por tanto decir que una imagen es redundante no es negativo, de hecho la redundancia, la perseverancia en la matización de una idea será un valor clave en la fluida y legible comunicación a través de las imágenes. Si una imagen es excesivamente original puede no ser decodificada o entendida por el receptor.

Por tanto en la comunicación visual nos situaremos en un punto de difícil equilibrio entre lo original que permite al receptor descubrir, sorprenderse y disfrutar, y la redundancia que le permite decodificar, leer y comprender el mensaje visual.



5.8.9 Fotografía digital, entre el movimiento detenido, la secuencia y el movimiento.

La fotografía es una imagen estática, a pesar de ello, los devaneos de lo fotográfico estático con lo cinético son frecuentes en los últimos tiempos. El nuevo contexto natural de la fotografía digital en la pantalla parece invitar a la experimentación en otras formas de representación anexas o porque no incluidas en los conceptos tradicionales de fotografía. Buen ejemplo de ello son los *Cinemagraphs de Jamie Beck* de los que hemos hablado en el apartado *En lo tecnológico* o la moda contemporánea del *Time Lapse* que no es otra cosa que la secuenciación de imágenes fijas.

En este apartado pretendemos acercar esta aproximación de la fotografía a la frontera de lo cinético en la práctica cotidiana. Proponeremos varias formas de reflexión en torno a lo cinético:

1) Los *Cinemagraph*, Jamie Beck acuñó este término para aludir a una forma de emplear el formato GIF muy popular desde hace mucho tiempo en los entornos de Internet. La novedad de su propuesta es por un lado realizar una imagen de gran calidad técnica y formal (con respecto a los trabajos que hasta la fecha se solían hacer en estos formatos) y presentar el trabajo en primera instancia como una fotografía fija convencional en la que súbitamente el espectador es sorprendido por un elemento de la imagen que se mueve. La imagen es en todo momento estática y el movimiento queda relegado a una pequeña parte de la imagen gracias a las máscaras de capa de Photoshop.

PROTOCOLO TÉCNICO DE ACTUACIÓN:

- 1) Se ha de realizar una secuencia de imágenes con la ayuda de una cámara reflex que permita el disparo en ráfaga. La toma se hará sobre un trípode.
- 2) Se descargan las imágenes en el ordenador y se abren en un archivo de Photoshop. Archivo>Secuencia de comandos>Cargar archivos en pila.
- 3) Se abre el cuadro de diálogo animaciones en ventana>animaciones y se crean tantos clips como capas o imágenes de la secuencia poseemos oprimiendo el icono .
- 4) Para aislar el movimiento crearemos en la paleta capas una máscara de capa oprimiendo el icono . Se creará una máscara de capa blanca vinculada a la capa. La invertimos en color negro con el atajo de teclado (control+i) y pintamos sobre la zona que queremos que se mueva en el GIF. Para activar el pincel (letra B). Esta máscara la podemos seleccionar (control+e) y pegar en cada una de las capas de la animación.
- 5) Guardamos el montaje como gif en archivo>guardar imagenes para la web y dispositivos...

2) La secuencia. No estamos muy acostumbrados a montar fotografías en forma de dípticos, trípticos o polípticos como se viene dando en la pintura desde antes de la Edad Media. Parece que en fotografía sólo pudiera presentarse un sólo cuadro y no varios como ocurre en otros lenguajes como el comic. Esta forma de representar en la imagen fija tampoco es novedosa ya que se empleaba en las naif fotonovelas de los años 1970 y no sólo en estos contextos, sino en la fotografía artística donde destaca el fotógrafo inglés Duane Michals, cuyo rico lenguaje se basa en la secuencia de imagenes fijas presentadas en forma de tira o políptico. Hay otros fotógrafos que expresan el lapso de tiempo en una acción determinada como Elliott Erwitt entre otros muchos fotógrafos.

3) El *time lapse* es una forma de secuenciar el tiempo a través de imágenes. Algo no novedoso ya que los fotógrafos fisionomistas como Étienne Jules Marey o Eadweard Muybridge lo practicaron ya en el siglo XIX. Este tipo de técnicas se empleó con frecuencia en el cine, especialmente en el de carácter documental, especialmente en estudios de naturaleza para por ejemplo registrar largos periodos de tiempo como los producidos en el crecimiento de una planta, la evolución atmosférica o la putrefacción de un animal.

En la actualidad este tipo de registro se emplea profusamente en propuestas de carácter fotográfico. La cámara tiene en sus menús la posibilidad de programar el disparo secuenciado determinando el número y la frecuencia de disparo. Si la cámara no dispone de esta opción existen en el mercado, a no un muy alto precio, unos dispositivos denominados intervalómetros que ejercen esta función.

La secuencia se puede reproducir de nuevo creando una animación a través de un GIF o de otro vídeo a través de un editor común, o puede trabajarse en una imagen fija haciendo un fotomontaje donde se puede hacer emerger unas partes u otras de la secuencia a través de máscaras de capa como detallábamos anteriormente.

- a) Realizar un despliegue temporal de una acción en secuencia.
- b) Construir una imagen unificada de este despliegue a manera de fotomontaje editado.

5.8.10 Imagen y palabra. Reflexiones barthesianas sobre el tema llevadas a la práctica contemporánea

La vinculación de texto e imagen es indiscutible a lo largo de la historia. Texto e imagen se integraron en los códices medievales y también grafía e icono se convertían en un sólo código en los jeroglíficos egipcios. El texto tiene una cada vez mayor presencia en la imagen en nuestros tiempos. Texto e imagen han quedado vinculados indisolublemente en los medios desde la irrupción de la fotografía en la prensa a partir del año 1880 con el desarrollo de las placas de *autotipia* o *cliché*. El texto del titular de la prensa o el pie de foto han propiciado un tándem operativo empleado de forma natural y con cierto crédito hasta la fecha. Sin embargo la hibridación de texto e imagen no sólo es un maridaje de códigos exclusivos de lo informativo, otros contextos como el artístico han empleado ambos lenguajes conjuntamente a lo largo de la historia.

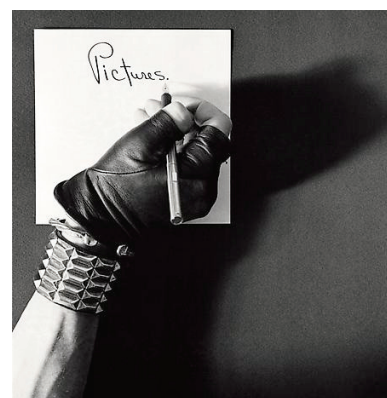


Figura 136. Mapplethorpe, R. (1977). Mano.

En la actualidad los canales dominantes son los del ámbito de la web y es común encontrar webs de información donde prime la imagen sobre el texto y el texto sea lo mínimo esencial, como por ejemplo, en nuestro contexto nacional la web de información basada en la imagen *The Objective*.




Figura 137. Gif con subtítulos.

Otros lenguajes emergentes que surgen de una manera casi intuitiva en la práctica *blogger* son la de los *gif sets*, secuencia de fotografías animadas en formatos de imagen *gif* que generalmente contienen un texto a modo de subtítulo cinematográfico (Figura 137). La imagen es una secuencia muy breve de imágenes (Si se publica en la web su peso

no puede superar 1 Mb., lo que supone un límite relativo de fotogramas y por tanto de un tiempo reducido de la secuencia), que animadas crean la ilusión de movimiento. El texto a modo de subtítulo ejerce la función del diálogo. A priori las fuentes de este tipo de formato de imágenes suelen ser fragmentos de películas contemporáneos con los diálogos o frases relevantes de sus guiones. Al tratarse de pequeños fragmentos, estos clips pueden presentarse fuera de contexto, convirtiéndose en pequeñas unidades expresivas que encadenadas en un mismo espacio de representación pueden permitirnos elaborar un cierto discurso.

En este caso la apariencia del texto en la imagen es la del subtítulo cinematográfico. ¿Pero porque no buscar otro tipo de estéticas o alusiones a otros lenguajes? Por ejemplo a una estética más ligada al diseño gráfico, al texto manuscrito, etc. Con el formato *gif*, podemos no solo establecer la ilusión de movimiento de los elementos de la imagen sino que también podemos animar los textos desplazándose por el contexto físico de la imagen tanto en el plano como en el espacio representado. El tipo de movimiento del texto con respecto a la imagen es un elemento que aporta un sentido más al del propio de la imagen, enriqueciendo su significación próximo a la poesía visual.

Propuesta práctica:

1) Podemos dotar a la palabra de los elementos morfológicos propios de la imagen como la textura, la forma (tipo de fuente o grafía) o el color. La herramienta máscara de texto de Photoshop  permite crear una selección sobre determinada imagen pudiéndonos apropiar de estos elementos propios de la imagen cortando dicha textura con la palabra y forma del texto deseada. Crear la imagen de un término y animar una parte de la textura cortada.

2) Por otro lado el texto puede guardar tres formas de relación con la imagen. El texto puede tener dos funciones como **anclaje** o como **relevo**. El texto adopta el papel de anclaje cuando describe lo que la foto ilustra. Tiene un carácter por tanto denotativo, describe, relata, define lo que la imagen presenta.

El texto como relevo adopta un papel bien distinto, el texto interviene como un elemento más de la imagen. Sin él el mensaje quedaría desarmado. Este tipo de puesta en relación entre texto e imagen es el propio de las viñetas satíricas gráficas de la prensa (Figura 138). En ocasiones el texto, aunque en la forma puede ser redundante juega retóricamente con la polisemia de determinadas frases que pudieran tener dobles sentidos en función de su contexto. La imagen (o



Figura 138. Ilustración de El Roto. (s/f).

el texto) juega ese papel de pivote o contrapunto del significado de dicha frase. En ocasiones frase e imagen pueden redundar sobre la idea o por el contrario ser contradictorias jugando con la analogía y el contraste también en lo semántico.

La imagen es verosímil según su grado de iconicidad sea mayor y si se emplea un código icónico y un contexto de publicación propios de lo informativo o documental. También el texto puede tener diversos grados de verosimilitud. Si este guarda coincidencias evidentes con la imagen que se relaciona, si el ámbito del que informa es conocido por el lector, etc. Un texto de un pie de foto puede ser verdadero, falso, verosímil, sospechoso, malicioso, etc.

- a) Realizar una imagen en la que se incorpora un texto mínimo que la describe. Realizar una imagen con un texto en la que se incorpora un texto mínimo que la describe.
- b) Realizar una imagen con un texto que interacciona con el sentido evidente de la imagen desdoblándolo.

Parece ser que en la década de los años 1920 el cineasta Lev Kuleshov elaboró un experimento que consistía en intercalar un mismo plano del actor Ivan Mozzhujin (Figura 139) en la que aparecía de forma inexpresiva

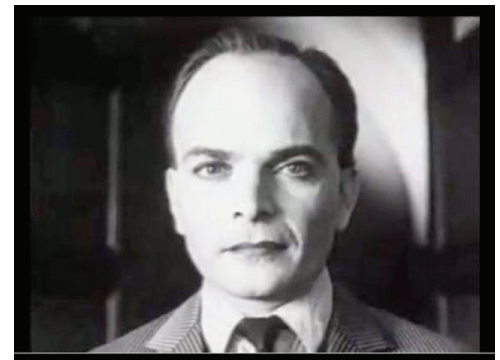


Figura 139. Pudovkin (1922). El actor Ivan Mozzhujin. Fotograma del experimento cinematográfico de Pudovkin.

entre otros planos distintos, que contenían elementos de distinta naturaleza, uno representaba un niño en un ataúd, otro un plato de sopa y otro una mujer recostada en un diván. La inexpresiva expresión de Mozzhujin parecía cambiar tras ponerla tras un plano u otro expresando hambre, deseo o pena. Este sencillo experimento que se denominó *efecto Kuleshov* demostró el papel subjetivo del espectador en la lectura sintáctica de lo fílmico.

La conexión es en función de lo esperado. En sentido opuesto podríamos hacer un experimento tomando la cuestión de la relación, esta vez experimentando con el texto y la imagen. Se trataría de un trabajo de carácter cooperativo, para lo que nos organizaríamos en dos pequeños grupos de trabajo. Para ello uno de los grupos elaboraría diferentes imágenes con distintos caracteres y referentes de distinto tipo, y el otro grupo de trabajo se dedicará a crear cuatro frases, pies de foto, titulares o fragmentos de textos de distinta naturaleza también recortados de la prensa. Pondremos tanto las imágenes como los textos boca abajo y nos reuniremos para juntar cada imagen con un texto al azar, todo esto manteniendo boca abajo texto e imagen. ¿Qué sucederá cuando les demos la vuelta? ¿Guardarán alguna relación? ¿Quién y cómo establece los puentes entre texto e imagen?

5.8.11 Imagen, sociedad y cultura

Sin duda uno de los objetivos de esta propuesta de actuación es capacitar a su usuario de una incuestionable competencia en el ámbito de la comunicación a través de la fotografía que parece demandar la nueva coyuntura de participación, producción y consumo de imágenes de los nuevos ciudadanos. Es casi incuestionable que el ámbito de comunicación de lo icónico de los nuevos usuarios de medios en la contemporaneidad sea Internet, en particular las redes sociales. Es por lo tanto lógico que nuestra pretensión en el despliegue de conocimientos y destrezas contenidos en el presente bloque de esta investigación tengan como fin último el desenvolvimiento solvente del ciudadano prosumidor en el contexto de Internet.

Proponemos pues en este epígrafe como práctica la creación y diseño de un espacio en el cual podamos participar de forma natural en los procesos de consumo y aprehensión o apropiación de imágenes ajenas y la publicación y compartición de nuestras propias producciones. Por concretar un espacio de trabajo accesible, popular y extremadamente sencillo en su empleo proponemos la plataforma *Tumblr*. *Tumblr* es una plataforma de *microblogging* que permite publicar imágenes (también textos, audios, vídeos, etc.) de forma extremadamente sencilla. Tiene la particularidad de permitir “seguir” a otros usuarios que vamos definiendo en función

de nuestros intereses (estéticos, temáticos, etc). En el escritorio de nuestro *Tumblr* aparecen las imágenes que vamos publicando al lado de las imágenes que publican los usuarios a los que seguimos. Otro aspecto relevante es que podemos “rebloguear” imágenes de nuestro interés producidas por otros usuarios convirtiéndonos en emisores, o mejor dicho “repetidores” de las mismas en lo que entendemos como una “pseudoapropiación benévola”. El hecho de ser *reblogueado* (compartido) y valorado (positivamente, no hay posibilidad de hacer una valoración negativa) de forma masiva es algo muy positivo en este contexto.

Recomendamos el empleo de esta sencilla plataforma que consideramos en cierta manera paradigmática para introducirnos en la figura del ciudadano *prosumidor*.

Propuesta práctica:

- a) Crear una serie de fotografías sobre algún tema de actualidad en los medios y utilizar una plataforma o blog para subirlas.
- b) Crear un inventario a la manera de Fischli y Weiss, mostrándolo en su blog.

5.8.12 Imagen e identidad

La cuestión de la identidad es un aspecto inherente al acto fotográfico y así queda reflejado en el título de la presente tesis que incluye esta idea de identidad en su propio título.

La fotografía, lo queramos o no, define rasgos propios de la identidad de su operador. Aspectos tales como hacia dónde dirigimos nuestra cámara, cuál es nuestra elección temática y nuestros contextos de actuación, cuáles son nuestras formas de ordenar la imagen, cuáles son nuestras plásticas y estéticas, etc. Todas estas cuestiones constituyen rasgos constructivos de nuestra identidad.

El propio ejercicio fotográfico refleja un acto de autoreconocimiento y definición identitaria tanto en la esfera privada como en la construcción de un alterego identitario público, que es el definido en las redes. La identidad por lo tanto, al margen de las cuestiones biológicas, es un ente abstracto que se torna tangible a través de la imagen. Esta representación identitaria como imagen que es, es maleable, construible, deformable, falseable, etc.

No obstante, o precisamente por eso, la fotografía han constituido un medio sensible para reflejar y documentar identidades, de Claude Cahun a Pierre Molinier, cuestionan aspectos de

identidad de género; otros fotógrafos como Jacques Henri Lartigue, Nan Goldin o Lee Friedlander por poner ejemplos muy dispares registran su entorno, su cotidianeidad su propio autorretrato en los entornos comunes que habitan. Son muestras de construcciones de identidad, reales o no (esto no lo podemos saber nunca con certeza), pero no importa. Un caso transgresor y que focaliza hacia nuestros cuestionamientos en lo social, cultural y subjetivo como han mostrado fotógrafos que van de Arbus a Kukai, de construcción de identidad es el proyecto del artista norteamericano Curtis Wallen, el cual creó no sólo un autorretrato ficticio (empleando la técnica que proponemos en el bloque *Imagen y realidad* la práctica “Cadaver exquisito”) sino que logró dotar a su invención de una identidad real consiguiendo expedir diferente documentación (cf. Sánchez, *web*).

Propuesta práctica:

a) Cuestionar el sistema a la vez que elaboramos un proyecto de carácter creativo en el que se ven implicadas multitud de cuestiones de las que en nuestra propuesta contenemos puede ser una interesante tarea. Construyamos nuestra falsa identidad en Facebook u otra red social. El juego de la mentira operativa es el de la impronta de la verosimilitud. El estudio de los códigos de lo documental y su maliciosa copia e imitación además de la ayuda del texto como anclaje de lo verosímil, nos permitirán alcanzar el éxito en nuestra farsa.

b) Realicemos un reportaje con la intención de reflejar la identidad de un entorno urbano, los sujetos que lo habitan y sus lugares y habitats. Itercambiémoslo en la red.

Hasta aquí el desarrollo de temas y prácticas vinculadas con la propuesta que constituye la porción empírica de este trabajo de investigación. Como hemos ya expuesto se trata de un punto de partida para un desarrollo que puede ser más amplio o que puede variar siendo ajustado en base a la metodología que requiera su contexto final de implantación.

En la primera y segunda parte de la tesis hemos podido rastrear cómo, desde su aparición hasta nuestros días, se ha ido produciendo una metamorfosis sistemática de la fotografía y del usuario de la misma. La tecnología es una respuesta ingeniosa y creativa ante problemáticas concretas del hombre. El invento de la fotografía también lo ha sido al proporcionar una respuesta a la necesidad de encontrar la forma de automatizar un sistema de representación mimético y reproducible. Sin embargo las circunstancias y las limitaciones de los desarrollos tecnológicos iniciales propiciaron, determinaron, obligaron y ocasionaron desviaciones, alteraciones y comportamientos condicionados por estas circunstancias. Las claves en la evolución que la pragmática, estética y práctica social que en la imagen fotográfica tuvieron lugar en las primeras fases de su desarrollo sistemático, fueron consecuencia de su propia inmadurez afectando de forma trascendente a la naturaleza del operador y consumidor de la fotografía. Las transformaciones en el comportamiento de los usuarios de la fotografía y en el propio sistema han y serán lógicamente recíprocas.

Hemos podido constatar a lo largo de la tesis que el fotógrafo amateur se ha constituido de forma velada como un actor principal y fundamental en el desarrollo de la fotografía. Ha sido un referente clave en el desarrollo industrial, estético y conceptual del sistema así como del lenguaje y de los usos que en su contexto mediático se han producido. Decimos que su presencia ha quedado velada o menoscabada porque en cierta forma, voluntaria o involuntariamente, otros sectores de usuarios como profesionales y artistas, ejercieron presiones y movimientos maliciosos con el fin de afectar su posición en el statu quo. El amateur ha sido en los comienzos del sistema en muchas ocasiones el motor y punta de lanza de la investigación en lo tecnológico y artístico. Representa un referente para el cual, desde la industria de la fotografía, se ha actuado y hecho evolucionar en pro de la simplificación y facilitación de los procesos y sistemas operativos involucrados en medio. En el siglo XX el amateur representa un sector visible, atendido y respetado. En el siglo XXI constituye el peso específico de lo fotográfico barriendo del escenario de lo fotográfico a consolidados sectores profesionales.

La desmaterialización de la imagen ha liberado al amateur de los altos costes de producción que suponían los procesos analógicos y la digitalización del medio ha supuesto además el acercamiento y simplificación de los protocolos constructivos tradicionalmente ligados al tiraje de la copia. La naturalización digital y virtual de la fotografía contemporánea encuentra en Internet y en las pantallas su entorno natural. Las redes sociales implican por primera vez en la historia universal de la imagen la presencia del ciudadano común como un ente de poder sin precedentes tanto como constituyente de una masa social reflexiva, capaz de afectar en decisiones políticas, comerciales, estéticas, etc., como en su papel de individuo capaz de constituirse como líder de opinión que en nuestro contexto de productores de fotografía supone representar el referente en los cambios estéticos, giros discursivos y usos prácticos de lo fotográfico en la sociedad.

Es ya un hecho que la construcción y constitución de la identidad del ciudadano contemporáneo no se limita a su definición para el contexto físico. Con la llegada de las redes sociales y de la interacción del individuo con la sociedad de forma virtual se inician nuevos procesos de construcción identitarios que involucran al ciudadano de forma irremediable con la imagen y en particular con la fotografía. Podemos pensar en las primeras redes sociales como *Facebook* que de forma naïf contienen las fotografías que designan, lo queramos o no, nuestros entornos personales, acciones, ideario, etc. nuestra naturaleza en definitiva, y en otras redes específicas donde la fotografía toma un carácter fundamental supeditando el código de la palabra a un segundo término como *Tumblr*, *Instagram*, *Pinterest*, etc. donde nuestra identidad queda exclusivamente definida por el código de lo icónico. Los atributos formales, conceptuales y estéticos de nuestras producciones fotográficas son elementos constitutivos de nuestra identidad. Con la toma de consciencia y madurez en este sentido del ciudadano se producirán pulsiones que llevarán al desarrollo de esta competencia.

La red se ha convertido, entre otras cosas, en la herramienta por antonomasia a la hora de realizar autoaprendizajes. No sólo eso, sino que el propio sistema educativo ha ido abandonando los viejos sistemas unidireccionales para propiciar el aprendizaje significativo y las competencias. Una de ellas es clave en este tiempo: aprender a aprender. Las TIC han pasado de ser un elemento satélite en los aspectos programáticos de la educación a constituirse como un contexto de aprendizaje en sí mismo, un soporte y una estructura de los nuevos sistemas educativos.

El conocimiento de la historia o historias de la fotografía, expuestas en este proyecto por medio de un rastreo en la evolución del sistema, los cambios producidos en los usuarios y en sus discursos a lo largo del tiempo, nos proporciona, casi sin ser conscientes de ello, valiosos recursos para el desarrollo de la competencia expresiva en lo fotográfico. Conocer las consecuencias técnicas, los devaneos estéticos, las circunstancias sociales, los hitos tecnológicos, artísticos y comunicativos del sistema y los recursos para la lectura y construcción de nuestros propios mensajes icónicos, contribuye al desarrollo de un modelo de formación en el ámbito fotográfico y en el de las artes visuales en general que integra diversas competencias.

No podemos saber a ciencia cierta cuales serán las posibles consecuencias de la ausencia de una adecuada atención en el sistema educativo español en áreas vinculadas a la plástica, la estética, la imagen, la creatividad, las inteligencias emocionales y la comunicación no verbal para las generaciones venideras. Lo cierto es que pese al desamparo que se está produciendo en torno a lo vinculado con la producción fotográfica y el desarrollo de competencias relacionadas con la comunicación icónica, la transformación del consumidor de imágenes en *prosumidor* se está produciendo de forma extendida y veloz. Probablemente la alfabetización en la imagen se producirá, aunque si esto no se asume dentro de los planes de enseñanza formal, se producirá en contextos no formales y/o por medio de aprendizajes de tipo autodidacta. Nuestro proyecto pretende aportar, mediante el diseño de un protocolo de competencias y de propuestas de índole operativo y práctico, un paquete de recursos, estrategias y contenidos que permitan que el ciudadano *prosumidor* adquiera las competencias en materia de comunicación icónica y, en particular, en el ámbito de lo fotográfico, conscientes como somos de que merced al avance de las tecnologías, hoy la mayoría de las personas cuentan y operan con cámaras fotográficas en diferentes dispositivos (teléfonos, tabletas y las tradicionales cámaras digitales) así como con plataformas virtuales en las que publicar y ofrecer a la mirada de los demás las innumerables imágenes que a diario los usuarios amateurs producen. Por ello, nos interesa el inmenso espacio de contenidos que implica Internet, en especial aquellos producidos a través del medio fotográfico que suponen un incremento cuantitativo y cualitativo sin precedentes en la historia de la producción y consumo de este tipo de representaciones. Esta circunstancia propicia y conlleva cambios en el receptor que afectan a su poder de gestión y asimilación icónica. La magnificación de los referentes visuales que el ciudadano común adquiere y comienza a manejar, entrañan en consecuencia cambios significativos en la forma de codificar y decodificar la imagen, pudiendo desarrollarse una retórica de lo fotográfico por derroteros más abstractos, originales y alternativos que en el

pasado. La inmersión en el magma de lo icónico que el ciudadano contemporáneo manifiesta no se limita como en el pasado reciente a la publicidad y a las imágenes emitidas por los medios de comunicación tradicionales sino que los referentes creativos y para la producción se amplían de forma exponencial con el constante masaje de lo emitido en las redes sociales, pudiendo así huir en sus discursos de estereotipos manidos y evidentes que hasta ahora sustentaban la dimensión semántica del discurso visual al tiempo que lo empobrecían en lo formal y en lo esencial por su redundancia. La cantera de referentes estéticos y dialécticos que el ciudadano ha podido forjar a lo largo del siglo XX ha venido indudablemente de la mano de la publicidad, el cine y la televisión. En el presente y en un futuro inmediato a estos referentes se les suman o superponen los venidos de ámbitos no profesionales que suministran las redes sociales, siendo cada vez más porosa la fontera entre los ámbitos profesionales y amateuristas en este sentido, por primera vez el amateur se presenta ocasionalmente como definidor de cánones estéticos y propuestas conceptuales y formales.

En los currículos de enseñanzas regladas como es el caso del nuevo currículo de la E.S.O. publicado recientemente (20-12-15), no existen cambios significativos en las estructuras, contenidos e itinerarios de las áreas relacionadas con la imagen al margen del cambio de nomenclatura de la asignatura, Educación Plástica y Visual que pasa a denominarse Educación Plástica Visual y Audiovisual. Si bien la referencia al término comunicación audiovisual está muy presente en el texto, la cuestión de fondo en lo relativo a este código, y al de los problemas vinculados a la construcción y decodificación de la imagen se mantiene como un elemento marginal, etéreo y extremadamente tangencial con respecto a las otras áreas de conocimiento. La forma de tratar este tipo de lenguaje como un código de carácter secundario se hace patente en la redacción del texto: “Comprensión de mensajes sencillos emitidos por los medios audiovisuales” (B.O.C.M. Núm 118. Decreto 48/2015 p. 143); “Enriquecimiento de las exposiciones orales con apoyo de medios audiovisuales y de las tecnologías de la información y la comunicación” (p. 69); “Reconoce la importancia de los aspectos prosódicos del lenguaje no verbal y de la gestión de tiempos y empleo de ayudas audiovisuales en cualquier tipo de discurso” (p. 73). Las formas de aludir a este código siempre presentan a la imagen como un elemento secundario, de apoyo, de ayuda o supeditada a otros lenguajes. La metodología propuesta para desarrollar los contenidos tampoco hace pensar que se vayan a dar grandes cambios y sigue siendo en esencia la misma que en programáticas pasadas sin tomar aún plenamente conciencia de la importancia de la fotografía como herramienta de comunicación primaria en los nuevos contextos mediáticos. En este contexto insitucional tradicional, consideramos esencial la presencia de propuestas alternativas como es el germen

que se presenta en este proyecto con el fin de suplir las posibles demandas de los ciudadanos que requieran desarrollar la nueva competencia fotográfica que exige la nueva coyuntura.

La cultura del autodidactismo, la autogestión y la independencia en el consumo y en la producción de contenidos está implicando cambios en las formas de enseñanza-aprendizaje. En la actualidad nos encontramos en un estadio de formalización de enseñanzas no institucionalizadas a partir de experiencias que ya se venían desarrollando en la web en la última década. Tímidamente las instituciones educativas comienzan a tomar conciencia del cambio y se está iniciando la normalización, diseño y desarrollo de nuevos formatos, como los *MOOC*, que suplen la demanda cada vez mayor de programas educativos basados en formas de aprendizaje que no requieren de la presencia física y que desarrollan nuevas metodologías que los hacen muy operativos y resolutivos.

El cambio tecnológico que la desmaterialización de la fotografía y su transfiguración del papel a su nueva naturaleza lumínica y apantallada ha supuesto la liberalización en lo económico de la práctica fotográfica. Del alto coste que suponía la producción fotoquímica con las restricciones en lo cuantitativo que ello implicaba para el amateur se pasa a una tecnología que no supone ningún tipo de limitación en este sentido, abriéndose así un espacio para la experimentación también en el ámbito amateur.

Hasta hace apenas 15 años, desarrollar una intensa actividad fotográfica implicaba un desembolso económico importante que no todo el mundo podía asumir por el elevado precio de los materiales fungibles necesarios además de la maquinaria que se precisaba. Con la aparición de la tecnología digital la compra de un ordenador y una cámara fotográfica es el único gasto que el amateur tiene que afrontar para su práctica. Con la irrupción de la fotografía en los ordenadores personales, paulatinamente, pero de forma cada vez más frecuente, se produce en los hogares españoles la instalación de programas de edición fotográfica como Photoshop o de *software* libre como *Gimp*. El desarrollo de destrezas en el manejo de este tipo de editores implica un cambio sin precedentes en el contexto no profesional y en la forma de entender la fotografía en estos ámbitos. Por primera vez en la historia el amateur se encuentra prácticamente en igualdad de condiciones, económicas, políticas y técnicas que el profesional. La evolución de las prácticas constructivas ligadas a la postproducción de la imagen, lo que en el pasado se denominaba revelado y positivado, serán rápidamente asimiladas, asumidas y trasladadas a los diferentes contextos de publicación por profesionales y amateurs gracias a las redes sociales.

La tecnificación, alfabetización, libertad política, estética y de acción desempeñada por los círculos amateuristas permite el desarrollo de un discurso libre, fresco y original a una audiencia en ocasiones tan notable como la de los grandes medios de comunicación. El posicionamiento del amateur frente al profesional será sin duda un quebradero de cabeza y generará muchos conflictos e interferencias como ha ido sucediendo en otras etapas de la historia de la fotografía, tal como hemos podido ver en nuestra investigación. Sin embargo consideramos esta nueva forma creativa, esta nueva pulsión amateur, una respuesta positiva que supondrá un revulsivo en los contextos profesionales y de los grandes medios que sin duda producirá significativos cambios en ambos contextos a corto plazo. Ya es un hecho la crisis que sufren los sectores profesionales de la fotografía manteniéndose sólo la demanda de aquellas prácticas que implican un mayor grado de especialización tal como es el caso de la fotografía submarina, o la fotografía aérea con el empleo de drones, etc. La cada vez mayor cualificación del fotógrafo no profesional desplaza a los profesionales en nichos que antes desarrollaban casi con exclusividad.

Sin embargo, en nuestro país aún no podemos generalizar ni equiparar en su competencia al profesional y al amateur, y es pronto para que esta circunstancia se extienda, dado el grado de desinformación y desatención que, por parte de las instituciones, todavía sufre la producción de imágenes fotográfica en los contextos amateuristas. El ciudadano medio no es competente en muchos ámbitos y aspectos vinculados con la comunicación y expresión por medio de la imagen fotográfica aunque esta brecha se va cerrando de forma extremadamente rápida gracias a la cada vez más operativa enseñanza virtual.

La consolidación de las redes sociales como forma de relación social, comienza en ocasiones a superar y colapsar las relaciones sociales tradicionales en los entornos físicos. El desarrollo de estos nuevos entornos cibernéticos obliga al ciudadano a construir su avatar virtual de forma cada vez más cuidada y sofisticada. El foro discursivo que constituyen las redes sociales y la aparente democratización e igualdad de condiciones tecnológicas y mediáticas que supone este nuevo contexto entre ciudadanos comunes y personajes populares e influyentes de la vida social y de los *mass media* tradicionales, implica una justificación y una motivación para cuidar al extremo la construcción de la representación de nuestra identidad virtual. Cualquier ciudadano puede con trabajo, talento e inteligencia devenir un líder de opinión, convirtiéndose su influencia en poder social, político e incluso económico. Desde hace unos años se está produciendo una profesionalización de la gestión de las redes sociales de empresas y

personajes públicos, los llamados *community manager*. Esta dedicación exclusiva y competente supone una aún mayor sofisticación y espectacularización de la vida representada en las redes sociales, lo que influye e implica, cada vez en mayor medida, una fuerte presión al ciudadano común en el desarrollo de su actividad en la red y, por consiguiente, en la formación de su competencia mediática y expresiva. Esta situación forzará no solo la ya anunciada alfabetización icónica de la ciudadanía sino también el incremento de la preocupación de los individuos por el desarrollo de un estilo personal, de una distinción, y por lo tanto de una motivación que implicará la indagación de estrategias en los desarrollos de los procesos creativos propios.

Con el tiempo, la motivación del ciudadano por alcanzar un posicionamiento destacado en las redes sociales, por diferenciarse, por constituir una identidad única y esencial le hará perseguir de forma incansable el desarrollo de nuevas estrategias creativas que trasladarán los procesos creativos del artista a usuarios amateur también en el ámbito del arte.

A medio plazo, incluso a corto plazo, la formación autodidacta del ciudadano en torno a las competencias de lo fotográfico, pasará de los aspectos estrictamente instrumentales, fácilmente suplidos por videotutoriales casi improvisados, tornándose paulatinamente hacia una demanda de formación cada vez más rigurosa en forma, contenido y metodología.

La sofisticación, la tecnificación y la experiencia didáctica de muchos operadores informales y espontáneos de videotutoriales en el ámbito de la fotografía es muy relevante ya que sirve de análisis y de punto de partida avanzado en el desarrollo de este tipo de nuevas metodologías planteadas con propuestas teóricas y objetivos más concretos y formalizados en lo educativo.

El éxito y la operatividad de estas propuestas de videotutoriales informales ha sido uno de los motores fundamentales por los cual los desarrollos *MOOC* han calado de forma tan importante en los contextos educativos reglados más habituales como la Universidad y otro tipo de instituciones educativas de peso tanto de carácter público como privado. El deseo de perpetuación y la presencia de estas instituciones tradicionales en la sociedad pasará por esta adaptación conceptual y estructural de las formas de enseñanza que supondrá un cambio irreversible y sin precedentes en la historia.

En el contexto de enseñanza de las artes visuales, y en particular de la fotografía, los formatos derivados de estas metodologías son, más que propicios, algo esencialmente natural a este tipo

de áreas de conocimiento. El vídeo como formato expositivo es ya plenamente operativo en contextos de enseñanza reglada. En estudios a distancia o semipresenciales se implementan con éxito desde hace algunos años a través del *streaming* y el *videopodcast*. El diseño, la estética y el tipo de discurso se definirán y evolucionarán con el tiempo hasta que se asimile este tipo de formatos y el significativo cambio que implica la ausencia física del receptor de los contenidos. Generalmente la ausencia de este *feedback* con el receptor queda resuelto con la existencia de otro tipo de canales como los chats que permiten establecer un contacto bidireccional entre docente y educando. Los videotutoriales que no se encuentren bajo estas plataformas tendrán que quedar muy bien expuestos, cerrados e inequívocos.

Sin embargo no debemos pensar que la irrupción del *e-learning* en los contextos de enseñanza reglada vaya a ocasionar la desaparición del docente. El profesor deberá adaptarse al nuevo contexto mediático de enseñanza, siendo quizá este uno de los mayores cambios que el docente haya sufrido en la historia. La naturaleza de estas metodologías emergentes sitúa a la figura del tutor como piedra angular en estos nuevos sistemas de enseñanza. La idea de aprendizaje significativo tan perseguida por las nuevas filosofías educativas europeas, se ubica en su entorno natural haciendo que el docente adopte el papel de tutor que conduce de forma individualizada el aprendizaje de cada alumno.

El docente-tutor será también pues un competente diseñador y editor de contenidos multimedia. Los cambios estructurales y metodológicos del medio educativo suponen también un cambio en el tipo de discurso del docente tradicional, el cual se sintetiza para ofrecer los contenidos que adoptan la forma de píldoras de conocimiento, *know pills*, que quedan articuladas por la estructura del programa y cuyo aglutinante, catalizador y operador es el docente-tutor y las necesidades del alumno.

El desarrollo de la propuesta práctica que queda contenida en la última parte de la investigación tiene un diseño que permite el manejo de estos contenidos de forma aislada en la línea de estos formatos *know pills*. y su propia estructura permite al docente reconocer la forma de cerrar propuestas operacionales de otros contenidos bajo este sistema.

La estructura de la parte operacional de nuestro proyecto pretende facilitar al alumno los recursos y los aspectos fundamentales en los que reflexionar cuando éste se introduce en el ámbito de la fotografía. Esta parte final de la investigación es una propuesta orientada a tornar competente al ciudadano en la expresión en el ámbito de la fotografía abordando cuestiones

tales como: la relación entre la realidad y la representación, elementos fundamentales en la constitución formal de la imagen, aspectos de morfología, composición, semántica, etc. Se plantean también las relaciones, hibridaciones e imbricaciones que se establecen entre la imagen cinética y la imagen fija o entre la imagen y el texto, etc.

En el nuevo contexto que las redes sociales van describiendo se produce una presión cada vez mayor sobre los usuarios fotógrafos, imponiéndose paulatinamente la exigencia de una producción de imágenes cada vez mejor resuelta desde el punto de un vista formal y, al mismo tiempo sin perder el aporte en la innovación y la originalidad. La revisión de los estándares estéticos y discursivos de lo fotográfico será, por tanto, más frecuente que en el primer siglo de fotografía. El formato de videotutorial permite introducir en las propias exposiciones, sean estas de carácter instrumental o teórico, ejemplos que permiten ir aportando información al alumno sobre nuevos autores, movimientos artísticos, estilos estéticos, etc., en definitiva, se trata de aportar en paralelo diversos aspectos de la historia del medio que irán ampliando y construyendo un imaginario del ciudadano cada vez más rico, algo que se espera que redunde en su propia producción de imágenes.

La motivación que lleva a los ciudadanos a indagar en contenidos y metodología educativas de esta naturaleza, surge en gran medida por el fuerte *shock* y el creciente interés que ha supuesto la irrupción de los editores fotográficos en el ámbito doméstico y, en ocasiones, es exclusivamente técnica e instrumental. Estos editores abren las puertas de una intervención más sofisticada en nuestras producciones permitiendo que la calidad, la estética y la resolución formal y dialéctica se equiparen, en muchos casos, a la de los fotógrafos profesionales. Este nuevo equilibrio de fuerzas llega incluso a convertirse en una influencia importante para el sector profesional como podemos ya constatar en la publicidad.

En la era de la pantalla global se hace imprescindible abordar nuevas aproximaciones antropológicas, estéticas, filosóficas, artísticas y didácticas a los nuevos contextos icónicos y a sus entornos mediáticos y tecnológicos. La omnipantalla y sus desarrollos tecnológicos, que implican otros sentidos como el tacto (ver obra reciente de David Hockney y sus dibujos con iPad), dan buena cuenta del vuelco que los sistemas de representación y sus entornos han supuesto en nuestra sociedad. La ciudadanía ha asumido el cambio y se despierta en ella la necesidad de desarrollar las competencias relacionadas con la producción de contenidos icónicos para participar en los foros que suministran las redes sociales y en los que de forma paulatina se va normalizando el uso de la imagen como un código natural de la pantalla. El

presente proyecto es una reflexión en torno a este impás que ha supuesto el giro hacia lo digital en el ámbito de la fotografía y suministra una propuesta inicial operativa para cerrar la brecha competencial del ciudadano a la hora de desenvolverse operativamente en este nuevo contexto tecnológico, mediático, expresivo y artístico. En definitiva se inicia el desarrollo de un nuevo amateurismo de lo fotográfico competente y global.

Hemos podido constatar a lo largo de la investigación tras el estudio llevado a cabo en torno al sistema fotográfico, a sus usos y funciones, y a la repercusión social que alcanza el desarrollo tecnológico del sistema, los giros relevantes que el medio ha llevado a cabo en la comunicación, en el arte y en las relaciones sociales. Este recorrido supone un significativo referente que nos permite analizar de forma más objetiva nuestro contexto actual. Hemos extraído de cada bloque de estudio de la investigación las conclusiones que nos permiten valorar los atributos del nuevo sistema y la naturaleza del operador contemporáneo con el fin de definir cuales son las necesidades y las características que los sistemas educativos tienen que tener presente.

La madurez del sistema fotográfico digital y la normalización social del uso de Internet, junto con la consolidación de las redes sociales como canal de comunicación plantean una nueva coyuntura que ha de ser tomada en cuenta desde el prisma de la educación. En este nuevo contexto en el que Internet se convierte en un vehículo de comunicación fundamental, el ciudadano participa ya no sólo como mero receptor y consumidor de contenidos sino también como emisor y productor haciendo de la imagen un código casi natural al hábitat de la pantalla. Ante esta circunstancia nos hemos encontrado ante la necesidad de investigar sobre la naturaleza de estos procesos y pensar en el estatus que los ciudadanos presentan en esta nueva situación para así reflexionar sobre el papel que adoptan las instituciones ante la coyuntura actual. Creemos que nuestra investigación aporta elementos fundamentales para conocer y manejar los enclaves, conceptos e ideas que permitan abordar su integración en un nuevo conocimiento. Este trabajo se ha centrado específicamente en las imágenes fotográficas cuya presencia es abrumadora en estos nuevos contextos planteando la necesidad de acometer acciones tendentes a favorecer su integración en un proceso formativo que acoja la natural implicación del aprendizaje amateur.

Como hemos podido constatar en la presente investigación, se está produciendo un cierto desajuste entre las competencias reales que poseen los ciudadanos en materias relacionadas con la producción de imágenes y las exigencias que el sistema demanda al nuevo ciudadano

usuario de las redes. Nuestra investigación además de reflexionar sobre la actual coyuntura en este sentido, aporta un marco empírico-práctico acompañado de una propuesta operativa diseñada con el objeto de salvaguardar esta vulnerabilidad que resulta patente en sectores sociales muy extensos.

Nuestra investigación aporta además con respecto a otras investigaciones publicadas sobre las carencias en las competencias mediáticas de la ciudadanía un enfoque no sólo centrado hacia los aspectos de la lectura de la imagen sino también abordando, gracias a la propuesta operativa, los aspectos relativos a la escritura de lo visual, a la producción de lo icónico.

Por otro lado esta tesis permite definir, reconocer y poner en valor la figura del amateur fotográfico como actor esencia en el desarrollo y evolución de la fotografía en todas sus dimensiones y a lo largo de su historia, señalando su papel esencial en el momento actual, hito histórico sin precedentes para la fotografía y etapa transcendental iniciada con el giro tecnológico a lo digital de nuestra sociedad.

Como se ha expuesto a lo largo de la investigación, los hechos que se describen se corresponden además con una coyuntura actual de crisis económica, política y social sin precedentes. Por ello, el contexto de acción de las propuestas operativas se ve por fuerza desmarcado de los canales educativos institucionales convencionales, buscando alternativas en la autogestión que, por otro lado, constituye una manera natural de conocimiento y aprendizaje en el contexto de desarrollo competencial en las nuevas formas de cognición de un saber y acogiendo la aportación de los canales educativos institucionales. La relevancia de esta interacción es lo que esta investigación pone de relieve.

discusión y análisis de resultados

Como ya hemos expuesto a lo largo de la investigación, la parte empírica de la presente tesis no consiste en un análisis cuantitativo o cualitativo de datos o hechos a partir de los cuales se extraigan conclusiones, más bien esta tesis se ha abocado, por medio del estudio de diversos aspectos de orden histórico en sus dimensiones tecnológica, de usos, social y estética a demostrar los derroteros que ha seguido el medio fotográfico y sus transformaciones desde tiempos pretéritos en los que la práctica fotográfica quedaba restringida a entendidos hasta el presente en el que verificamos cómo, se ha ido consolidando la figura del amateur que ha llegado en la actualidad a abarcar a la práctica totalidad de la población. En la investigación que nos ha llevado a la construcción histórica y teórica de la figura del amateur es donde sustentamos la propuesta de trabajo didáctico con la fotografía que formulamos en la última parte de esta tesis. Como exponemos en el apartado Investigaciones futuras esto podría ser un punto de partida para el inicio de una nueva investigación desarrollando un estudio de campo donde evaluar cuáles son las competencias reales de la ciudadanía, analizando cuáles son los derroteros conceptuales, formales y estéticos de la producción fotográfica en las redes o investigando si nuestra propuesta operativa implica un cambio cuantitativo y cualitativo en la producción fotográfica y en su emisión con respecto a otros nichos de estudio no conectados al proyecto, como digo este podría ser el camino a seguir para futuras investigaciones. Muy en la línea de nuestra tesis podríamos estudiar sobre el terreno cuáles son las relaciones entre la industria de la tecnología de la fotografía, los usos sociales del medio fotográfico y las estéticas, pragmáticas y concepciones desarrolladas y las producciones icónicas de sus distintos sectores productivos.

La fase indagatoria de la tesis se encuentra enmarcada, pues, en el cuerpo teórico de la investigación, señalado y dividido en la primera y segunda parte, y que como ya hemos expuesto, presenta al final de cada bloque un apartado denominado *Estudio* que permite extraer las conclusiones sobre cuáles han sido los derroteros tecnológicos, procedimentales, de usos y consecuencias sociales, conceptuales, pragmáticos, estéticos, etc. de la fotografía a lo largo de

su historia. Esta investigación y las conclusiones que en esta parte se extraen permiten fundamentar y justificar las conclusiones alcanzadas sobre la relación del ciudadano con la fotografía contemporánea y en su contexto actual y son la base conceptual, metodológica y procedimental que permite el desarrollo operativo y de dominio productivo de la investigación.

Quiero enfatizar en este sentido que el carácter indagatorio de la vasta parte histórica de esta tesis no sólo constituye una parte importante de la investigación sino que se trata del pilar fundamental sobre el cual se construye y se justifica nuestra manera de proceder en la parte que implica el contexto actual, el cual resulta tan novedoso que contrasta con el devenir histórico del proceso descrito a lo largo de la investigación.

Las conclusiones de la investigación tienen sentido, en consecuencia, a partir de la argumentación trazada y de las conexiones establecidas entre los diferentes aspectos desarrollados en esta parte central de la investigación.

Dicho esto quisiera también resaltar que algunos de los aspectos que se exponen, si bien podrían parecer hipótesis futuristas en torno a los derroteros y comportamientos venideros de los usuarios de la fotografía, constituyen sin embargo, un hecho verificable y observable en la actualidad. La velocidad con la que ha cambiado el sistema y la naturaleza de los usuarios hace que cualquier aspecto que se pueda calificar como original, deba leerse, al mismo tiempo, sobre el horizonte de lo potencialmente efímero.

Lo novedoso de la propuesta operativa y de dominio productivo de esta investigación plantea a su vez ciertas interferencias con las estrategias metodológicas de la educación tradicional como ya hemos apuntado. Al tener el proyecto operativo una vocación de enseñanza abierta, y quedar por tanto definido su contexto “físico” en la virtualidad de la red, y dada la potencialidad y por tanto inexistente especificidad por este hecho de los usuarios del programa, resulta muy complejo ajustarse a las concepciones formales de la programática educativa tradicional.

Por otro lado, sin duda un elemento fundamental de cualquier propuesta programática educativa es su evaluación, tanto para determinar su operatividad como sistema de enseñanza como para ajustar su metodología a los cambios que vaya pudiendo sufrir el contexto de actuación (tanto en lo referido a la naturaleza de los propios usuarios como la tecnología vinculada a la fotografía que se vaya implementando). Como exponíamos al inicio, la

naturaleza de nuestro contexto de actuación no es fácil de determinar, ya que son los usuarios los que buscan el sistema de enseñanza a diferencia del modelo tradicional en el que el propio sistema de enseñanza se modula en función a los usuarios del mismo. Por tanto consideramos que la puesta en práctica del propio programa llevará consigo implícito un *feed-back* que se iniciará entre usuarios y desarrolladores del sistema y supondrá un poco ortodoxo pero operativo sistema de evaluación y herramienta de reajuste del programa. Por otro lado en la implementación de los contenidos y operativas propuestas en nuestro proyecto se prevee el desarrollo de contextos virtuales de emisión de imágenes en las diferentes redes sociales por lo que esta producción supondrá un elemento de análisis de suma importancia, y como expongo en el apartado de *Investigaciones futuras*, estos productos se convertirán en un futuro nicho de estudio de nuestro interés. El análisis de los productos icónicos emitidos en las redes sociales en un futuro trabajo de campo se convertirá *per se* en un elemento de evaluación de este tipo de propuestas operativas virtuales permitiéndonos ajustar los elementos que resulten no operativos o disfuncionales.

En la tradición de la historia del arte la distancia que el tiempo proporciona y las referencias y conexiones que los ciclos de los cambios sociales y estéticos determinan son los motores del análisis crítico de la imagen tradicional llevado a cabo por críticos e historiadores del arte. La fugacidad de los procesos creativos, operativos, pragmáticos y expresivos contemporáneos, lo efímero de los productos icónicos de los nuevos prosumidores, y la sofisticación y cualificación de los nuevos usuarios no profesionales en el análisis crítico de la imagen suponen un cambio significativo en la valoración de las expresiones artísticas que se vienen desarrollando en el ámbito de las redes frente al monopolio de los profesionales de la crítica artística propia de los 150 años de fotografía tradicional. Estos cambios tan significativos supondrán a corto plazo una transformación en las maneras de valorar los productos icónicos y artísticos producidos por nuestra sociedad así como las revisiones de algunas ideas ligadas a los conceptos de originalidad, lo lícito, lo artístico, etc.

Concluida la etapa que enmarca esta tesis doctoral, parece lógico que tras poner en práctica la propuesta operativa se proceda a un seguimiento de los usuarios de nuestro proyecto de enseñanza-aprendizaje y se elabore un estudio cuantitativo y comparativo para evaluar su grado de efectividad a través del análisis de resultados. Este será nuestro inmediato desarrollo de investigación futura, toda vez que dicho análisis podrá llevarnos al mismo tiempo hacia nuevos desarrollos operativos y, probablemente, hacia nuevos contextos de estudio en el ámbito de la comunicación y de la expresión artística amateurista a través de la fotografía.

Todo ello, en un futuro inmediato, podría focalizarse hacia el análisis de las prácticas, estéticas, usos, niveles de competencia y lenguajes, que el ciudadano pone en práctica por medio de su actividad fotográfica cotidiana y hacia el conocimiento de las estrategias, pretensiones y resultados de sus publicaciones en las diversas redes sociales especializadas en la comunicación a través de la fotografía tales como *Instagram*, *Flickr*, *Tumblr*, *Pinterest* entre otras muchas, sin menospreciar otras grandes redes que sin ser específicas del medio fotográfico lo emplean de forma masiva y normalizada, tales como *Facebook* o *Twitter*.

Al mismo tiempo se vislumbra como un foco interesante de estudio futuro la dilución de los límites de los ámbitos profesional y amateur que en muchos sectores de la fotografía se están llevando a cabo. Un análisis de interés es el seguimiento de los contextos profesionales tales como el fotorreporterismo, la moda, y otros sectores de lo fotográfico invadidos por una práctica amateurista con una cualificación en ocasiones incuestionable y sin precedentes. Sería interesante analizar cuáles son los sectores profesionales que por su especificidad, niveles de competencia requerida o complejidad no son alcanzados por la práctica amateur, y también qué actividades del amateur fotográfico tienden a la profesionalización.

Todo ello, conjuntamente, nos permitirá conocer cómo los grandes medios comienzan a establecer lazos con la comunidad amateurista e indagan en las formas y estéticas de la imagen amateur que ya se filtran en los grandes medios de comunicación. Sería interesante investigar los entresijos de estas relaciones, cómo estos trabajos son remunerados, referenciados y cómo

se sitúa la obra y la figura del amateur en el contexto profesional. Sería interesante investigar también cómo se van entablando estas relaciones y cómo se va articulando la cuestión de las licencias Creative Commons y los Copyright reflejo y distinción en la mayoría de los casos entre amateurismo y profesionalismo.

La espectacular evolución tecnológica que los dispositivos móviles han desarrollado en los últimos tiempos nos hacen pensar en el papel protagonista que este tipo de tecnología y de fotografía alcanzará a muy corto plazo. Las mejoras de las ópticas de este tipo de dispositivos es sorprendente, por ejemplo el iPhone 6 posee una apertura de 2.2, muy superior a la de cualquier cámara compacta o réflex de aficionado, también la mejora de los sensores es notable de hasta 8 Mpx de resolución evolucionan también los sistemas de exposición e iluminación artificial que permiten una captura cada vez más precisa y sofisticada, mejora de las pantallas, pantallas retina de alta definición, etc. El estudio de la fotografía con móvil sería un interesante nicho de estudio, donde indagar sobre cuales serán los nuevos contextos y las nuevas concepciones estéticas, formales y conceptuales las desarrolladas por este tipo de fotografía. Por otro lado contraponer la práctica de fotografía con dispositivo móvil a la desarrollada con dispositivos convencionales podría arrojar luz sobre cuales serán los derroteros de la fotografía futura. Del mismo modo podría también ser objeto de estudio el valorar como esta tecnología se integra y aplica en los diferentes ámbitos de la educación reglada.

En este mismo ámbito se podría iniciar una investigación y seguimiento de grandes reuniones del sector de la telefonía móvil como por ejemplo la *Barcelona Mobile World Congress*, donde se podría valorar cuales son las apuestas de la industria. Se podría recíprocamente estudiar en las redes sociales cual es la producción que se está llevando a cabo en las redes sociales para analizar cual son las necesidades emergentes de los productores de imagen amateur y de esta forma analizar cuales serían las nuevas herramientas que la industria podría desarrollar e incorporar para sus dispositivos, aspecto de gran utilidad para la industria de la fotografía amateur y de dispositivos móviles. Así por ejemplo, la última versión de iPhone incorpora por defecto en sus terminales aplicaciones para el montaje de panorámicas, para la grabación de vídeo a cámara lenta, captura y montaje dinámico de time-lapse, etc. Aspectos que son fruto de la demanda ciudadana y que se incorporan ya a otros elementos que se encontraban presentes en dispositivos anteriores pero que se han optimizado como la facilidad para la conectividad y publicación en redes sociales, edición de imagen, etc. todo ello fruto de la demanda de los propios usuarios. El desarrollo de estas tecnologías y de la naturaleza y atributos de su

producción icónica poseen una influencia biunívoca dado que tanto la tecnología determina la naturaleza estética y conceptual de las imágenes como los productos icónicos de ciertas avanzadillas o líderes de opinión en lo icónico determinan ciertos desarrollo de la tecnología de los dispositivos de captura y producción.

referencia bibliográficas

- Aguaded, J. I. (2001). *La Educación en Medios de Comunicación Panorama y perspectivas*. Murcia. Ed. KR
- Aguaded, J.I., Chapult, M. C., et. al. (2007). *Los lenguajes en las pantallas: Del cine al ordenador*. Madrid. MEC.
- Antón, C. (1996). *Fotografía, ordenador, ¿pugna o amistad?*. Super Foto, Nº1. Febrero de 1996.
- Aparici, R., García-Matilla, A (1998). *Lectura de imágenes*. Madrid. Ediciones de la Torre.
- Aparici, R., García-Matilla, A. et. al. (1990). *La Imagen*. Madrid. UNED.
- Area, M. (2005). *La educación en el laberinto tecnológico. De la escritura a las máquinas digitales*. Barcelona. Octaedro EUB.
- Arbaizar, P., Picaudé, V. (2001). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil.
- Arenas, D. M. (2011). *Análisis forense de imágenes de móviles mediante el uso de metadatos*. Dirigido por Luis Javier García Villaba. Proyecto de fin de máster U.C.M., Facultad de Informática, Madrid.
- Arnheim, R. (1986). *Pensamiento visual*. Paidós Estética.
- Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Paidós Estética.
- Auer, M. (2001), *Nadar y el Atelier Nadar*. Catálogo de la exposición homónima Centro Cultural Cajastur.
- Bagés, J. (2012). *Metáfora e imagen fotográfica*. Dirigida por José Avello Flórez. Tesis Doctoral. F. de Bellas Artes. U. C. M., Madrid.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ballespín, C., Bonnet, D. (Coord.) et. Al. (2007). *Claude Cahun o la desnaturalización del sexo*. Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones. ISBN: 978-84-96826-15-1
- Barthes, R. (1999). *La Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes gestos, voces*, Barcelona. Ed. Paidós Comunicación.

- Batchen, G. (2004). *Ectoplasma. La fotografía en la era digital*, en Ribalta J. (ed.) (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili
- Bautista, A. (1998). Tecnología, mercado y gobernabilidad: un trinomio interactivo en la enseñanza a finales del segundo milenio. *Revista Complutense de Educación*, 9.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Ininterrumpidos*. Ed. Taurus, Alfaguara S.A.
- Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J., MOHR J. (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavi Gili.
- Bordieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Bruner, J. (1980). *Investigaciones sobre el desarrollo cognitivo*. Madrid. Pablo del Río Editor.
- Broeckmann, A. (2000). *Engage.net: estrategias mediáticas menores para la fotografía en internet*. En Marzo, J. (2006). *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona Gustavo Gili.
- Caerols, R. (2010). *La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: Vanguardias históricas y contemporaneidad*. Dirigida por Javier Diez Álvarez. Tesis Doctoral. F. de Bellas Artes, U. C. M., Madrid.
- Casajús, M. C. (2002). *Historia de la fotografía de moda: (aproximación estética a unas nuevas imágenes)*. Dirigida por Antonio Lara García. Tesis Doctoral. F. Geografía e historia U. C. M., Madrid.
- Castro, M. I. (2012). *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística*. Dirigida por Mariano de Blas Ortega. Tesis doctoral. F. de Bellas Artes, U.C.M., Madrid.
- Cos, R. (2012). *Cobertura fotográfica y representación de la II Guerra Mundial en la prensa gráfica española*. Dirigida por Félix del Valle Gastaminza. Tesis inédita. F. Ciencias de la Información, U. C. M., Madrid.
- Corral, E.(2012). *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*. Dirigida por Luis Castelo Sardina. Tesis Doctoral. F. De Bellas Artes. U. C. M., Madrid.
- Régnier, G. (Jean Claire). (1973). *“L’inconcient de la rue”, Chronoques de l’art vivant*. Paris.
- Criticos, C. (1993). *Aprendizaje experiencial y transformación social para una enseñanza futura sin “apartheid”*, en APARICI R. (Coord.). *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid, La Torre; 79-91

- Cровi, D. (2001). *Comunicación y educación.. Perspectiva latinoamericana*. Mexico. I.L.C.
- De la Cruz, V. (2009). *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (Siglos XIX y XX)*. (Tesis doctoral). Dirigida por Estrella de Diego Otero. U. C. M., Facultad de Geografía e Historia. Madrid.
- Corrales, E., Otero, J. et al. (9 de junio 2012). *Discurso fotográfico contemporáneo. Nuevas posiciones críticas y reciclaje de la sensibilidad posmoderna*. Mesa de debate en la Feria Internacional de Fotografía, Madrid Foto 2012.
- Csikszentmihalyi, M. (2011). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona. Paidós.
- CGAC, *Alén dos límites: Fotografía contemporánea*. Santiago: Ed. CGAI
- Chevrier, J. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- De la Torre, S., Violant, V. et al. (2006). *Comprender y evaluar la creatividad. Cómo investigar y evaluar la creatividad*. Ed. Aljibe.
- Díez, J. (2008). *Azogue del espejo. Espacios del arte para la creatividad y la educación artística*. Madrid. Nuevos Autores.
- Dondis, D. (2008). *La sitaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona. GGDiseño.
- Durán J. y Sánchez, L. (Ed.) (2008). *Industrias de la comunicación audiovisual*. Ed. Barcelona: UBe Comunicación activa.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires. La marca editora.
- Eisner, E. W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona. Paidós Educador.
- Elliott, J. (2010). *La investigación-acción en educación*. Madrid. Ed. Morata.
- Ewing, W.A. (1996). *El cuerpo*. Madrid. Ediciones Siruela S.A.
- Ferrés, J. (2000). *Educación en una cultura del espectáculo*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Ferrés, J. (2007). *La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores*. Comunicar, nº 29, v. XV, 2007, Revista Científica de Comunicación y Educación. ISSN: 1134-3478
- Ferrés J., García Matilla A., Aguaded, J. et al. (2011). *Competencia Mediática: Investigación sobre el grado de competencia de la ciudadanía en España*. Ed. Instituto de Tecnologías Educativas.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Fontcuberta, J. (1998). *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*. Murcia. Ed. Mestizo.

- Fontcuberta, J. (2000). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (ed.) (2004). *Estética fotográfica*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Frank, R. Y Kerouac, J. (2008). *Los americanos*. La Fábrica editorial.
- García- Ruíz, R., Ramírez-García, A. Et al. (2014). *Educación en alfabetización mediática para una nueva ciudadanía prosumidora*. Comunicar, nº 43, v. XXII, 2014 | Revista Científica de Educomunicación. doi: <http://dx.doi.org/10.3916/C43-2014-01>
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona. Paidós Educador.
- Gombrich, E. (1999). *Meditaciones sobre un Caballo de Juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid. Ed Debate
- Gombrich, E. (2002). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid. Ed. Debate.
- Granés, C. (2012). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid. Prisa Ediciones.
- Gubern, R. (1999). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona. Anagrama.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia. Pre-textos.
- Fouque, V. (1867). *La Verité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niepce: Sa vie, ses essais, ses travaux*. Libraire des Auteurs et de l'Academie des Bibliophiles, Paris, 1867,
- Hanson, D. (Ed.). (2012). Terrywold. Ed. Taschen.
- Jiménez, A (2013). *La autobiografía en la fotografía contemporánea*. Dirigida por Mercedes
- López Suárez y María Victoria Legido García. *Muerte de la fotografía referencial; de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva*. Tesis Doctoral dirigida por Joaquín Perea González. Facultad de Ciencias de la Información, U. C. M., Madrid.
- Jeffrey, I. (1999). *La fotografía*. Barcelona: Destino.
- Jiménez, J (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Ed. Tecnos/ Alianza.
- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid. Ed. Tecnos,
- Kundera, M. (1995). *La Lentitud*. Barcelona. Destino.
- Kuspit, D. (2007). *Emociones extremas. Phatos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Madrid. Abada Editores.
- Leenaerts, D. (2010). *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940). Entre photographie d'information et photographie d'art*. Bruxelles: Peter Lang S.A.

- Lejido, M.V. (2008). *Muerte de la fotografía referencial de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva*. (Tesis inédita de doctorado). Dirigida por Joaquín Perea González. U. C. M. , Madrid.
- Lynn, G. (2007). *Fotografía.: Manual de procesos alternativos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lowenfeld, V. (1961). *Desarrollo de la capacidad creadora II*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Marcos, M. M. (1996). *Estética de la fotografía publicitaria en España: 1975-1995*. (Tesis inédita de doctorado). Dirigida por Santiago Sánchez González U. C. M. , Ciencias de la Información, Madrid.
- Martín Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafos. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. FCE. Santiago de Chile.
- Marzo, J. (2006). *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona Gustavo Gili.
- McQuail, D. (Ed.) (2002). *McQuail's Reader in Mass Communication Theory*. Londres: Sage Publications.
- Moreno, M.C. (2004). *Técnicas fotográficas alternativas - nuevas tecnologías y sus posibles aplicaciones pedagógicas*. Drs. Manuel Sánchez Méndez, Carmen Van den Eynde Collado y Manuel Hernández Belver. U. C. M., F. Bellas Artes, Madrid.
- Múnera, B. E. (2011). *La fotografía como instrumento para la creatividad y la inclusión en personas con diversidad funcional*. Dirigida por M^a del Carmen Moreno Sáez. Tesis Doctoral. F. de Bellas Artes, U.C.M., Madrid.
- Muñoz-Muñoz, A. M., González-Moreno, M. B. (2013): *La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía*. Arte, Individuo y Sociedad, 26.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nixon, N. (2008). *Las hermanas Brown, 1975-2007*. Moma, NY y Fundación Mapfre, Madrid.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2005). *Informe Mundial de la UNESCO 2005: Hacia las sociedades del conocimiento*.
- Oliver, R. (1961). *Un estudio evolutivo de la equivalencia cognoscitiva*. Tesis Doctoral. Departamento de Ciencias sociales. U. Harvard.
- Ortega, A. (2012, agosto 18). *El hombre, la gente y sus neuronas espejo*. EL PAÍS, p. 23.
- Pavao, L. (2002). *Conservación de colecciones de fotografía*. Ed. Consejería de Cultura de Andalucía.

- Pérez, A. Y Delgado, Á. (2012). *De la competencia digital y audiovisual a la competencia mediática: dimensiones e indicadores*. Revista Comunicar 39: La formación de profesores en educación en medios (Vol. 20 - 2012). doi: 10.3916/C39-2012-02-02
- Pérez, J. R. (2011). *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico*. Dirigida por David Pérez Rodrigo. Tesis Doctoral. F. de Bellas Artes, Universitat Politècnica de Valencia.
- Pérez, H. (2013). *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886*. Dirigida por Delfín Rodríguez Ruiz. Tesis Doctoral. F. Historia del Arte, U. C. M., Madrid.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Cátedra, colección teorema.
- Picazo G., Ribalta, J. (2003). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Piette, J. (1996). *Education aux Médias et fonction critique*. Montreal, L'Harmattan.
- PISA para docentes (2005). *La evaluación como oportunidad de aprendizaje*. México. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación
- Plinio, El Viejo (Cayo Plinio Cecilio Segundo). *Naturalis Historiae*, Liber XXXV. Libro XXXV. En: Lacus Curtius.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Ed. Acatilado.
- Redondo, M. J. (1994). *El objeto fotográfico: la fotografía como representación*. Dirigida por Joaquín Perea González (UCM, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1994).
- Ribeiro, A. (2012). *Mirar sin ver: Una mirada de cerca a las relaciones entre fotografía y la ceguera*. Dirigida por Francisco García García. UCM, Madrid.
- Rigney, J. (1962). *Un estudio Evolutivo de las transformaciones de la equivalencia cognoscitiva y su utilización en la adquisición y procesamiento de información*. Tesis Doctoral. Departamento de Ciencias sociales. U. Harvard.
- Rodríguez, E. (1992). *La realidad fragmentada : una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Dirigida por Mariano Cebrián Herreros. Tesis Doctoral. U.C.M., Facultad de Ciencias de la Información, Madrid.
- Ruas, J. (2013). *Procesos y métodos digitales aplicables a la gráfica contemporánea. Escanografía: arte a través del escáner*. Dirigida por Carmen Pérez González. Tesis Doctoral. F de Bellas Artes, U. C. M., Madrid.
- Sánchez, N. (2003). *Evolución de la fotografía a través de la obra de Lewis Carroll: Alicia en el país de las Maravillas y a través del espejo*. Dirigida por Juan Ignacio Hernáiz Blázquez. U. C. M. , Madrid.

- Sénebier, J. *Mémoires physico-chymiques, sur l' influence de la lumière solaire pour modifier les êtres des trois règnes de la nature, et sur-tout ceux du règne végétal*; Bd. 1, 1782.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sogez, M. (2004). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
- Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca.
- Toffler A. (1980). *La tercera ola*. Plaza & Janes. S.A. Editores.
- Turkle S. (1997). *La vida en la pantalla*. Barcelona. Paidós.
- Vélez, G. M. (2004). *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*. Dirigida por Aurora Fernández Polanco, U. C. M., Madrid.
- Walzer, A. (2011). *Visiones, saberes y placeres. Sobre cultura visual y educación*. Madrid. Ed. Universitas. S. A.
- Wick, R. (2007). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid. Alianza forma.

- Adam, H. (Ed.) (2010). *Edweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*. Colonia: Taschen.
- A.P.A. (2010). *Manual of the American Psychological Association. Sixth Edition*. Washington, DC.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC.
- Ardizzone P. y Rivoltella, P. (2004). *Didáctica para e-learning. Métodos e instrumentos para la innovación de la enseñanza universitaria*. Málaga: Ed. Aljibe.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Madrid: Paidos Comunicación.
- Baeza, P. (2003). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (2001). *La torre Eiffel, Textos sobre la imagen*. Paidós Comunicación 124.
- Beigbeder, O. (1971). *La Simbología*. Madrid: Oikos-tau Ed.
- Bernal, F. (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Barcelona: Ed. Omega.
- Borges, F. (2009). *Profcasts: Aprender y enseñar con podcasts*. Barcelona: Ed. UOC.
- Bodrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Amorrortu/ editores.
- Bodrillard, J. (2000). *El intercambio imposible*. Madrid Cátedra.
- Bouillot, R. (2006). *Curso de tratamiento digital de la imagen*. Barcelona: Ed. Omega.
- Bozal, V. (Ed.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*. Madrid: Visor
- Bozal, V. (Ed.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. Madrid: Visor.
- Brassai, (2002). *Henry Miller. Los años en París*. Turner. Madrid: Fondo de Cultura económica.
- Brünner, J. (2003). *Educación e Internet. ¿La próxima revolución?* Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Bustamante, E. (Coord.) (2008). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa Ed.

- Campos, C., López, A., et al. (2002). *Metáfora e ironía. Ciclo de conferencias sobre los procesos creativos*. Ayuntamiento de Alcorcón: Centro Municipal de las artes.
- Capa, C. (Ed.). (2001). *Robert Capa*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Caralinas J. (Dir.). (2009). *Walker Evans*. (Catálogo de la exposición, enero/ marzo de 2009. Fundación Mapfre.
- Casado R. (Coord.). (2006). *Claves de la Alfabetización Digital*. Madrid: Ed. Ariel, Colección Fundación Telefónica.
- Cézanne, P. (1991). *Correspondencia*. Madrid: Visor.
- Corbalán F. (2010). *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*. RBA.
- Danto, Arthur C. (2003). *La madonna del futuro. Ensayos en el mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós.
- Déotte J.L. (2004). *L'époque des appareils*. Paris: Lignes Manifeste.
- Dery, M. (1995). *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Siruela.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós Estética.
- Duart, J., Gil, M, et al (2008). *La Universidad en la Sociedad Red. Usos de Internet en Educación Superior*. Ed. Ariel.
- Fernández J. (2013). *Sin miedo al flash*. Madrid: FotoRuta colección.
- Fontcuberta, J. (1994). *Constellacions*. Ajuntament de Lleida.
- Fontcuerta, J. (2001). *Contranatura*. Museu Universitat d'Alacant. Museo Universidad de Alicante.
- Foucault, M. (1993). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- Frago, M. (Ed.), Martínez, A. (Ed.), et al (2006). *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Gadamer, H. (1993). *Elogio de la teoría. Discursos y artículos*. Barcelona: Ed. Península.
- García N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa Ed.
- Garduño R. (2005). *Enseñanza virtual. Sobre la organización de recursos informativos digitales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gollonet, C. (comisario). (2000). *Harry Callahan*. (Catálogo de la exposición, celebrada junio-julio de 2000). La Caixa.
- Gómez Cruz, E. (2012). *De la Kodak a la imagen en la red. Una etnografía sobre la fotografía digital*. Barcelona: UOCpress.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Colección Punto y Línea. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hanson, D. (Ed.). (2012). *Terryworld*. Taschen.

- Harasim, L., Roxanne Hiltz, S. (1998). *Redes de aprendizaje. Guía para la enseñanza y el aprendizaje en red*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Hemenway, P. (2008). *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y a ciencia*. Barcelona: Evergreen.
- Hill, P. Y Cooper, Th. *Diálogo con la fotografía*. Madrid. FotoGGrafia.
- Hughes R. (2001). *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jacobson, R., Ray, S., et al (2002). *Manual de fotografía. Fotografía e imagen digital*. Barcelona: Ed. Omega.
- Jeffrey, I. (2009). *Cómo leer la fotografía. Entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Ed. Electa.
- Kandinsky, W. (1993). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Ed. Labor.
- Kerckhove, D. (1999). *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona: Gedisa Ed.
- Kerckhove, D. (1999). *Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la web*. Barcelona: Gedisa Ed.
- Krogh, P. (2010). *Gestión del archivo digital para fotógrafos*. Madrid: Ed. Anaya Multimedia.
- Langford M. (2005). *Tratado de fotografía*. Barcelona: Ed. Omega.
- Levi-Strauss, C. (1996). *Mitologías. Lo crudo y lo cocido*. Mexico: Cfe.
- Leyria, M. (Pdta.) (2007). *Virtualidad en el mundo del conocimiento*. Buenos Aires: Edutic.
- Lipovetsky, G. (2011). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- López-Mondejar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Madrid: Lunwerg Ed.
- Lütgens A. (2001). *Eye love you*, Ed Van der Elsken. (catálogo de exposición). La Caixa.
- Machón, A. (2009). *Los dibujos de los niños*. Madrid: Ed. Cátedra.
- McLuhan, M. (2005). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- McNally, J (2012). *Diseñar la luz. Preparación de la iluminación en la fotografía mediante el flash*. Madrid: Anaya Multimedia.
- Man Ray (2000). *Man Ray: Paris Photographs 1920-1934*. Ed DGE, N.Y.

- Marchesi, A. y Martín E. (Comp.) (2003). *Tecnología y aprendizaje/ Investigación sobre el impacto del ordenador en el aula*. Madrid. Ed. S.M.
- Martínez, A. y Lemoine, S. (Drs.). (2005). *New York et l'art Moderne. Alfred Stieglitz et son Cercle (1905-1930)* (Catálogo de exposición febrero/ mayo 2005). Madrid: MNCARS.
- Matilla, A., Callejo, J. et al (2004). *Los niños y los jóvenes frente a las pantallas*. Ministerio de Asuntos Sociales. Colección Estudios.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- Museo Reina Sofía. Catálogo (2001). *Huellas de Luz. El Arte de los Experimentos de William Henry Fox Talbot*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Ortega S. (2004). *Multimedia, hipermedia y aprendizaje. Construcción de espacios interactivos*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- Perea J., Castelo, L. et al. (2007). *La imagen fotográfica*. Madrid: Akal Bellas Artes.
- Ramírez, J. y Carrillo J. (Ed.) (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Ramírez, J. (1994). *Ecosistema y exposición de las artes*. Barcelona: Anagrama.
- Revuelta F. y Pérez Sánchez, L. (2009). *Interactividad en los entornos de formación on-line*. Barcelona: Ed. U. O. C.
- Rueda, R. (2007). *Para una pedagogía del hipertexto. Una teoría de la deconstrucción y la complejidad*. Barcelona: Anthropos.
- Sampedro, V. (2003). *La pantalla de las identidades. Medios de comunicación, políticas y mercados de identidad*. Barcelona: Icaria Ed.
- Segade, M. (2009). *Pequena historia da fotografia. Fondos das coleções do CGAC*. Santiago: CGAC.
- Serbin, M. (Comp.) (2006). *La Universidad conectada. Perspectivas del impacto de Internet en la educación superior*. Málaga: Ed. Aljibe.
- Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Soler, M. (2007). *Las Empresas de Fotografía ante la era digital*. Madrid: Ed. Ciencias Sociales.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- Stangos, N. (1987). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Forma.
- Steiner, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Barcelona: Círculo de lectores. Ed. Siruela.

- Torregrosa, M. (Coord.) (2010). *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Zamora: Comunicación Social.
- Valéry P. (1987). *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor.
- Valéry P. (1990). *Teoría, poética y estética*. Madrid: Visor.
- Valéry P. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.
- Vattimo, G. (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa Ed.
- Vázquez G. (1987). *Educación par el siglo XXI. Criterios de Evaluación para el uso de la informática educativa*. Madrid: Fundesco.
- Vega, A. (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela.
- Villafañe, J. y Mínguez N. (2006). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.
- Virilio, P. (2003). *El procedimiento silencio*. Barcelona: Espacios del saber. Paidós
- Villafañe, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Wilson B. Y Hurwitz, A. (2004). *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Barcelona: Paidós Arte y Educación.

- Almeida, M. (20/ 04 /14). *Las primeras mujeres fotoperiodistas de la historia*. Rescatado en: <http://mmeida.com/primeras-mujeres-fotoperiodistas/> (Consultado el 17/ 10/ 14).
- Apple, iTunes-U. Rescatado en: <https://www.apple.com/es/education/ipad/itunes-u/> (Consultado el 05/12/14).
- Apple, iPhone6. Rescatado en: <https://www.apple.com/es/iphone-6/> (Consultado el 12/12/14).
- Baden, K. Every day. Rescatado en: <http://www.kbeveryday.blogspot.com.es/> (Consultado el 02/ 12/ 2013).
- Beck, J. Cinemagraphs. com. Recatado en: <http://cinemagraphs.com/> (Consultado el: 16/ 10 /13).
- B.O.C.M. Núm 118. Comunidad de Madrid. Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.
https://www.bocm.es/bocm/Satellite?c=Page&cid=1188556258222&detalle=1&elemento=Boletin%2FCM_Seccion_BOCM%2FBOCM_pintarDetalleSeccion&idBoletin=1340457495164&idSeccionN1=1340457495177&idSeccionN2=1340457495184&idSeccionN3=1340457495192&idSumario=1340457495170&language=es&pagename=Boletin%2FCM_Seccion_BOCM%2FBOCM_detalleSeccion&subtype=eBoletin
- Bussey, A. (24/11/2011). Google, Warhol, and Art Museums Throw hats into Cariou v. Prince Lawsuit <http://iplj.net/blog/archives/3665> (Consultado el 11/ 06/14).
- Casaña A. (14/ 12/ 13). *World Press Photo: ¿hasta dónde llega la mentira?*
Rescatado en:
<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/lafotodelasemana/2013/05/14/world-press-photo-hasta-donde-llega-la.html> (Consultado el 3/ 11/ 2014).
- Carrión, P. (19/10/11). Por qué Instagram está revolucionando el mundo de la moda. El país.com Recatado en: <http://smoda.elpais.com/articulos/por-que-instagram-puede-ser-la-nueva-big-thing-de-la-moda/241> (Consultado el 04/ 05/13).

- Collings, K., Mulder M., Et. Al. (2008). *El concepto de competencia en el desarrollo de la educación y formación profesional en algunos Estados miembros de la UE: un análisis crítico*. Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado, 12, 3 (2008). Rescatado en: <http://www.ugr.es/local/recfpro/rev123ART6.pdf> (Consultado el 18/ 05/ 13).
- Dominguez, N. (27/10/2007). Robert Franck hipnotiza en Buenos Aires. swissinfo, Buenos Aires rescatado en: <http://www.swissinfo.ch/spa/robert-frank-hipnotiza-en-buenos-aires/924492> (Consultado el: 14/ 06/ 14).
- Ecole du Magasin. *The instant archives, Un projet curatorial de la Session 17 / A curatorial project of session 17*, <http://www.ecoledumagasin.com/session17/spip.php?article120> (Consultado el 12/ 06/ 14).
- Edex, web oficial. <https://www.edx.org/> (Consultado el 02/10/14).
- El País.com (19/ 01/2012). *Kodak, en bancarota*. http://economia.elpais.com/economia/2012/01/19/actualidad/1326961973_850215.html (Consultado el 06/04/14).
- Escudero, F. *Nitrogram: Estadísticas y datos para cuentas en Instagram*. About.com Rescatado en: <http://redessociales.about.com/od/Instagram/a/Nitrogram-Estadisticas-Y-Datos-Para-Cuentas-En-Instagram.htm> (Consultado el 05/07/14).
- Fernández- Santos, E. (21/ 04/ 2013). *La niñera escondía un tesoro. El legado fotográfico de Vivian Maier, 100.000 negativos rescatados por un joven de Chicago en una subasta, abre la puerta de su apasionante y secreta historia*. cultural. elpais.com Rescatado en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/20/actualidad/1366471251_608940.html (Consultado el 12/05/13).
- Finger, R. (03/02/2012). Photo Agencies Corbis and Getty File Amicus Briefs in Support of Patrick Cariou <http://blogs.artinfo.com/artintheair/2012/02/03/photo-agencies-corbis-and-getty-file-amicus-briefs-in-support-of-patrick-cariou/> (Consultado el 11/06/14).
- Saatchygallery.com Rescatado en: <http://www.saatchigallery.com/mpp/> (Consultado el 12/ 06/ 14).
- González, F. (24-01-2014). 12 interesantes datos que no te puedes perder sobre Instagram. MERCA 2.0. Rescatado en: <http://www.merca20.com/12-interesantes-datos-que-no-te-puedes-perder-sobre-instagram/> (Consultado 2/06/14).
- Global Web Index. <https://www.globalwebindex.net/>

- Gronert, S. (15/01/2010). La escuela de Düsseldorf y la revolución fotográfica, El Cultural. Rescatado de:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26476/La_escuela_de_Dusseldorf_y_la_revolucion_fotografica (Consultado el: 20/ 06/14).
- Hasselblad. Material promocional de la marca. <http://www.hasselblad.es/ihasselblad-products-show/cfv-394.aspx>
- Historia de Photoshop
<http://www.photoshop-newsletter.com/que-es-photoshop-newsletter/la-historia-de-photoshop/> (Consultado el 12/03/14).
- Koch, T. Y Peces, J. (14/06/13). El World Press Photo concluye que la foto ganadora no fue manipulada. Cultura.elpais.com Rescatado en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/14/actualidad/1368535432_243795.html (Consultado el: 20/06/13).
- Lomography. <http://www.lomography.es/> (Consultado el 11/05/14).
- Ma, M. (9/ 04/ 2014). Automated age-progression software lets you see how a child will age. University of Washinton. Rescatado en:
<http://www.washington.edu/news/2014/04/09/see-what-a-child-will-look-like-using-automated-age-progression-software/> (Consultado el: 20/ 09/ 14).
- Mooc. <http://mooc.es/> (Consultado en 11/ 11/ 14).
- Nikonsmallworld. <http://www.nikonsmallworld.com/photo/info> (Consultado el: 14/ 04/ 2013).
- Ortega I. (18/ 04/ 12). ¿Dónde está Trotsky?
<http://www.publico.es/culturas/trotski.html> (Consultado el 23/ 12/ 2014).
- Objective The. Web oficial. <http://theobjective.com/es/> (Consultado el 01/07/2014).
- Oxford Dictionarie. <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/> (Consultado el: 02/03/2013).
- Parra E. (12/ 2012). *10 polémicas descalificaciones en concursos fotográficos*. Quesabesde.com. Rescatado en: http://www.quesabesde.com/noticias/10-descalificaciones-polemicas-concursos-fotografia_9326 (Consultado el 2/ 11/ 14).
- Peyre H. Stephen Shore : le toujours trop entouré ! Galerie-photo. Recuperado en: <http://www.galerie-photo.com/stephen-shore.html> (Consultado el 16/07/14).
- Sánchez, J. (21/01/2014). El hombre que creó una identidad falsa y legal gracias a internet. abc.es Rescatado en: <http://www.abc.es/tecnologia/redes/20140121/abci-hombre-crea-identidad-falsa-201401210918.html> (Consultado el 03/07/14).

- Saxo Bank. (26/ 06/ 14). *Salida a bolsa de GoPro: ¿oportunidad de compra?* Investing.com. Rescatado en: <http://es.investing.com/analysis/salida-a-bolsa-de-gopro:-%C2%BFoportunidad-de-compra-206138> (Consultado el 30/ 09/ 14).
- Stephen Shore (Web oficial). Recuperado en: <http://stephenshore.net/bio.php?menu=info> (Consultado el 15/07/14).
- Traub, Art Rogers vs. Jeff Koons <http://designobserver.com/feature/art-rogers-vs-jeff-koons/6467> (Consultado el 11/06/14).
- Valéry, P. (1928). *Pièces sur l'art «La conquête de l'ubiquité»*. Extraído el 06/ XI/ 2014 desde: http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/valery_conquete_ubiquite.pdf
- Valerie Export, web oficial de la artista. Rescatado en: <http://www.valieexport.at/> (Consultado el 04/10/14).
- Werning, I. Irinawerning.com. Recatado en: <http://irinawerning.com/index.php?/back-to-the-fut/back-to-the-future/> (Consultado el 14/10/13).
- Youtube. Acceso a canales de youtube: https://www.youtube.com/channels/science_education (Consultado el 5/ 08/ 14).
- Zhang, M. (16/09/11). *Film Photography Peaked in 2000 with 85 Billion Photos Taken, Then Plummeted* <http://www.petapixel.com/2011/09/16/film-photography-peaked-in-2000-with-85-billion-photos-taken-then-plummeted/> (Consultado el 19/03/13).

índice de imágenes

Figura 1. Fotografía sin título de descripción del trabajo. Imagen tomada del sitio de Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Gobierno de Cantabria: <http://cuevas.culturadecantabria.com/el-castillo/galeria-de-fotos/> (Fecha de actualización: 7 de agosto de 2012).

Figura 2. Ray, M. (1930). *Mano con interruptor y cable*. [Rayografía, fotografía sin cámara]. Imagen tomada del sitio Photography Collection: <http://www.photography-collection.com/uncategorized/surrealist-photography---convulsive-beauty/> (Fecha de actualización: 12 de agosto de 2012).

Figura 3. Fox Talbot, H. W. (1845). *Lace*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio MOMA: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=46340 (Fecha de actualización: 13 de agosto de 2012).

Figura 4. Röntgen, W. (1890). *Placa de RX* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio Historias de la ciencia: <http://www.historiasdelaciencia.com/?p=392> (Fecha de actualización: 14 de agosto de 2012)

Figura 5. Newton, H. *Pié*. [Fotografía]. 1994, París. Imagen tomada del sitio Vogue (Francia): <http://guillenphotoarte.blogspot.com.es/2009/09/helmut-newton-x-ray-series.html> (Fecha de actualización: 8 de enero de 2011).

Figura 6. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Cámara lúcida de William Hyde Wollaston, (Imagen de grabado). 1830. Imagen tomada del sitio: <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/> (Fecha de actualización: 14 de marzo de 2011).

Figura 7. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Consola Nintendo con juego New Art Academy. Imagen tomada del sitio Nintendo: http://www.nintendo.com.au/index.php?action=catalogue&prodcart_id=43&prod_id=20509&pageID=3 (Fecha de actualización: 5 de marzo de 2011).

Figura 8. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. (1823). Sección de perfil del Diorama de París. John Arrowsmith's Diorama. Plate XIII of London Journal of Arts and Sciences (edited by William Newton), [1824-]1825, Vol. IX, No. LIV. The text on Arrowsmith's Diorama Patent is on pp. 337-340. Cortesía de British Library. Imagen tomada del sitio: http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Wood_1_1.htm (Fecha de actualización: 25 de marzo de 2011).

Figura 9. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Imagen para Diorama (París). Vista de Montmatre, 1830. Imagen tomada del sitio: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/images-i/deck/5865062> (Fecha de actualización: 16 de abril de 2011).

Figura 10. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Cámara oscura portátil de Kircher, 1646. Imagen tomada del sitio cotianet: <http://www.cotianet.com.br/photo/hist/camesc.htm> (Fecha de actualización: 20 de abril de 2011).

Figura 11. Sutton, T. y Maxwell, J. (1861) [Fotografía]. Fotografía tomada del sitio: <http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2013/jul/09/first-colour-photograph> (Fecha de actualización: 2 de abril de 2011).

Figura 12. Niepce, N. (1822). *La Table servie*. [Fotografía]. Fotografía tomada del sitio: <http://www.photo-museum.org/fr/la-table-servie-reconstituee/> (Fecha de actualización: 7 de agosto de 2011).

Figura 13. Niepce, N. (1826). *Vista desde su ventana en Le Gras*. [Heliografía, fotografía]. Colección Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas, Austin. Fotografía tomada del sitio: http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph_nicephore_niepce.html (Fecha de actualización: 11 de agosto de 2011).

Figura 14. Daguerre, L. (1837). *Taller del artista*, Primer daguerrotipo [Fotografía]. <http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2014/jan/09/picture-from-the-past-daguerreotype>. (Fecha de actualización: 12 de agosto de 2011).

Figura 15. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Sesión del 19 de agosto de 1839 en el transcurso de la cual F.-D. Arago divulga la invención del daguerrotipo. (dans L. Figuiet, les

Merveilles de la science, Paris, 1869). Fotografía tomada del sitio :
<http://oscarenfotos.com/tag/opinion-2/> (Fecha de actualización: 13 de agosto de 2011).

Figura 16. Fox Talbot, H. (1843). *The Open Door*. [Fotografía]. Fotografía tomada del sitio:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.498> (Fecha de actualización: 5 de septiembre de 2011).

Figura 17. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Cámara Voigtländer con objetivo Pentzval, 1840. Fotografía tomada del sitio: <http://www.lomography.com/magazine/311532-the-invention-of-the-first-petzval-lens> (Fecha de actualización: 7 de octubre de 2013).

Figura 18. Bayard, H. B. (18 de octubre de 1840). *Autorretrato*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/images-i/deck/5865062> (Fecha de actualización: 20 de octubre de 2013).

Figura 19. Disdéri, A. (1860). *Carte de Visite a la albúmina sin cortar*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.britannica.com/technology/photography/images-videos/Uncut-print-from-a-carte-de-visite-negative-by-Andre/36689> (Fecha de actualización: 24 de octubre de 2013).

Figura 20. Nadar (1850). *Julio Verne. Paris*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:
http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Jules_Verne.jpg (Fecha de actualización: 30 de noviembre de 2013).

Figura 21. Nadar (1863-65). *Autorretrato en globo*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:
<http://entregulistanyboston.tumblr.com/post/25002325070/felix-nadar-self-portrait-in-a-balloon-1863-65> (Fecha de actualización: 2 de octubre de 2014).

Figura 22. Daumier, H. (1862). *Nadar elevando la fotografía a la altura del Arte*. [Imagen de caricatura]. Imagen tomada del sitio: <http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/128.htm> (Fecha de actualización: 3 de octubre de 2014).

Figura 23. Rejlander, O. (1873). *Autorretrato, Dos emociones*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://blog.nationalmediamuseum.org.uk/2013/07/01/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/> (Fecha de actualización: 15 de octubre de 2014).

Figura 24. Peach Robinson, H. (1858). *Fading away*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=302289> (Fecha de actualización: 8 de noviembre de 2014).

Figura 25. Stieglitz, A. (22 de enero de 1893). *Winter on Fifth Avenue*. [Fotografía]. Imagen

tomada del sitio: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/270042> (Fecha de actualización: 24 de noviembre de 2014).

Figura 26. Langdon Coburn, A. (1908). *Flip-Flap*. [Fotografía, Negativo gelatino-bromuro sobre rollo de nitrato de celulosa]. Imagen tomada del sitio:

http://www.geh.org/ar/strip27/htmlsrc/m197601590164_ful.html (Fecha de actualización: 2 de agosto de 2014).

Figura 27. Stieglitz, A. (1907). *The Steerage*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.metmuseum.org/search-results?ft=steerage&x=0&y=0> (Fecha de actualización: 10 de agosto de 2014).

Figura 28. Primoli, G. (1889). *Degas saliendo de un urinario público*. [Fotografía]. Imagen

tomada del sitio: <https://anacallejo.wordpress.com/2012/01/20/la-mirada-del-voyeur/> (Fecha de actualización: 11 de marzo de 2013).

Figura 29. Ray, M. (1922). *Retrato de la condesa Luisa Casati*. [Fotografía]. Imagen tomada del

sitio: <http://pictify.com/228811/portrait-of-marquise-luisa-casati-by-man-ray-1922> (Fecha de actualización: 11 de marzo de 2013).

Figura 30. Bragaglia, A. (1911). *El fumador*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283267> (Fecha de actualización: 5 de marzo de 2013).

Figura 31. Langdon Coburn, A. (1917). *Vortograph*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

http://www.geh.org/fm/COBURN/alcoburn/coburn_sum00001.html (Fecha de actualización: 12 de marzo de 2013).

Figura 32. Renger-Patzsch, A. (1927). *Glas*, de su libro *Die welt is schön*. (*El mundo es hermoso*)

[Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/histfoto/SXX/Renger/renger.html> (Fecha de actualización: 14 de marzo de 2013).

Figura 33. Petschow, R. (1926). *How Many Balloons in the Air?* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://jacindarusellart.blogspot.com/2011/04/balloons.html> (Fecha de actualización: 12 de mayo de 2013).

Figura 34. Weston, E. (1924). *Galván Shooting, Manuel Hernández Galván*. [Fotografía].
Expuesta en Film und Photo. Imagen tomada del sitio:
<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/14722#ixzz36oaj1amK> San Francisco
Museum of Modern Art. (Fecha de actualización: 13 de mayo de 2013).

Figura 35. Strand, P. (1916). *Retrato Washington Square N.Y.* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/portrait-new-york/AQE9KabIYWv2yA> (Fecha de actualización: 15 de mayo de 2013).

Figura 36. Evans, W. (1938-1941). *Underground*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:
<http://82nd-and-fifth.metmuseum.org/walker-evans-american-subway-passengers-new-york-city-24.179-26.188.1-.2-29.158.363a-b-0> (Fecha de actualización: 15 de mayo de 2013).

Figura 37. Callahan, H. (1950). *Women Lost in Thought*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:
http://www.coleccionesfundacionmapfre.org/artistas/harry_callahan (Fecha de actualización: 15 de mayo de 2013).

Figura 38. Lorca diCorcia, P. (1999-2001). *Heads*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:
<http://artblart.com/tag/philip-lorca-dicorcia-head-23/> (Fecha de actualización: 15 de mayo de 2013).

Figura 39. Evans, W. (1935). *Highway corner, West Virginia*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/34746/walker-evans-highway-corner-reedsville-west-virginia-american-1935/> (Fecha de actualización: 15 de mayo de 2013).

Figura 40. Richardson, T. (27 de junio de 2014). *Blue Bayou Lounge*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio : <http://terrysdiary.com/> (Fecha de actualización: 23 mayo de 2013).

Figura 41. White, M. (1955). *Carretera con álamos. New York*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.harvardartmuseums.org/art/284531> (Fecha de actualización 5 de marzo de 2013).

Figura 42. Salomon, E. (1920-30). *Cinco Señores que conversan en torno a una mesa.*

[Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.268> (Fecha de actualización 11 de mayo de 2013).

Figura 43. H. Man, F. (1931). *Mussolini dando órdenes a Teruzzi, comandante de la milicia*

fascista. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.193> (Fecha de actualización 12 de enero de 2013).

Figura 44. Stackpole, P. (1935). *Golden Gate Bridge.* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.invaluable.com/artist/stackpole-peter-hd0s7revso> (Fecha de actualización 13 de mayo de 2013).

Figura 45. Brassai (1932). *Rue Quincampoix, Paris de Nuit, Arts et Métiers Graphiques.*

[Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.mutualart.com/Artist/Brassai/D3542C1B8DC72DF5/Artworks> (Fecha de actualización 7 de febrero de 2012).

Figura 46. Seymour, D. (1936). *Mitin en Extremadura, justo antes del estallido de la Guerra Civil.*

[Fotografía]. © David Seymour/ Magnum Photos. Imagen tomada del sitio:

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYDHL8OZH> (Fecha de actualización 11 de mayo de 2013).

Figura 47. Cartier-Bresson, H. (1932). *Place de l'Europe. Saint Lazare.* [Fotografía]. © Henri

Cartier-Bresson/Magnum Photos. Imagen tomada del sitio:

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYDZRB82W> (Fecha de actualización 11 de mayo de 2013).

Figura 48. Edgerton, H. -E. (1964). *Bala perforando una manzana.* [Fotografía]. Imagen tomada

del sitio: <http://www.clevelandart.org/art/1996.347.7> (Fecha de actualización 20 de julio de 2013).

Figura 49. Ronis, W. (1949). *Le Nu Provençal, Gordes.* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.jacksonfineart.com/Willy-Ronis-569.html> (Fecha de actualización 27 de junio de 2014).

Figura 50. Ronis, W. (1949). *Le Nu Provençal, Gordes*. [Plancha de contactos]. Imagen tomada del sitio: <http://www.jacksonfineart.com/Willy-Ronis-4456.html> (Fecha de actualización 27 de junio de 2014).

Figura 51. Doisneau, R. (1952). *Les pains de Picasso*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.robert-doisneau.com/fr/> (Fecha de actualización 5 de julio de 2014).

Figura 52. Franck R. (1956). *Political Rally, Chicago*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265025> (Fecha de actualización 6 de julio de 2014).

Figura 53. Moroslav Tichí, fotógrafo. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Imagen tomada del sitio: <http://www.gzmpphoto.com/blog/miroslav-tichy> (Fecha de actualización: 7 de julio de 2014).

Figura 54. Teller, J. (2005). *Vivienne Westwood*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://rburgum1.workflow.arts.ac.uk/week-1-juergen-teller> (Fecha de actualización: 2 de julio de 2013).

Figura 55. Richardson, T. (20 de junio de 2007). *Autorretrato con el senador Barack Obama*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://terrysdiary.com/>. (Fecha de actualización: 30 mayo de 2013).

Figura 56. Strand, P. (1916). *The White Fence*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/282220> (Fecha de actualización: 30 mayo de 2013).

Figura 57. Sherman, C. (1972-76). *Bus Riders*. [Fotografía]. Fotografía tomada del sitio: <http://umagmag.com/2012/08/bus-riders-by-cindy-sherman/> (Fecha de actualización: 5 junio de 2013).

Figura 58. Sanjurjo, P. (Elaboración propia) (1998). Sin título, de la serie Coautor. [Fotografía]. Colección Pablo Sanjurjo.

Figura 59. Levine, S. (1981). *After Walker Evans: 4*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection->

online/search/267214?rpp=20&pg=1&ft=Sherman%2c+Cindy+%28American%2c+born+1954%29&pos=9 (Fecha de actualización: 8 de junio de 2013).

Figura 60. Cariou, P. y Price, R. 2008. *Comparación entre los trabajos de Cariou y Price.*

[Fotografía]. Fotografía tomada del sitio: <http://copyrightcodex.com/fair-use-toc/18-fair-use/fair-use-transformative/> (Fecha de actualización: 23 de enero de 2012).

Figura 61. Art Rogers (1985). [Imagen de tarjeta postal] vs. Koons, J. (1988). *Puppies., String of Puppies 1988.* Madera policromada. [Imagen de escultura]. Imagen tomada del sitio:

<http://designobserver.com/feature/art-rogers-vs-jeff-koons/6467> (Fecha de actualización: 10 agosto de 2014).

Figura 62. Korman, G. (1953). *Fotografía promocional de la película Niágara.* Imagen tomada del

sitio: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/marylin_monroe/ (Fecha de actualización: 12 agosto de 2014).

Figura 63. Warhol, A. (1967). *Untitled from Marilyn Monroe (Marilyn).* [Fotografía]. Imagen

tomada del sitio: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=61239 (Fecha de actualización: 12 agosto de 2014).

Figura 64. Lachapelle, D. Amanda Lepore. [Fotografía sin título de descripción del trabajo].

Imagen tomada del sitio: <http://www.lachapellestudio.com/portraits/amanda-lepore/>

Figura 65. Morimura, Y. (1996). *Self-Portrait, After Marilyn Monroe.* [Fotografía]. Imagen

tomada del sitio: http://www.saatchigallery.com/artists/yasumasa_morimura_articles.htm (Fecha de actualización: 12 agosto de 2014).

Figura 66. Pantalla de búsqueda e imagen de Grore Images. [Fotografía de pantalla del sitio web]

Imagen capturada en: <http://www.grore-images.com/> (Fecha de actualización: 17 agosto de 2014).

Figura 67. Hassmann, P. (1969). *Fotografía de la acción Pants Genital Panic, Valerie Export*

[Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.valieexport.at/> (Fecha de actualización: 20 mayo de 2014).

Figura 68. Bellmer, H. (n.d.), *La Poupée*. [Fotografía]. Imagen capturada en:

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=452 (Fecha de actualización: 30 mayo de 2014).

Figura 69. *Venus de Willendorf*. H. 20.000 años. *Auriñaciense*. [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Imagen tomada del sitio :

<https://luisaugustopascual.wordpress.com/2013/09/24/venus-de-willendorf/> (Fecha de actualización: 30 mayo de 2014).

Figura 70. Breder, H. (1971). *Old Man's Creek I* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.ecfa.com/#!hans-breder/c1t1v> (Fecha de actualización: 21 mayo de 2014).

Figura 71. Bourgeois, L. (2002). *Fragile Goddess*. [Imagen de escultura]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/louise-bourgeois/room-guide/louise-bourgeois-room-10> (Fecha de actualización: 27 mayo de 2014).

Figura 72. Maier, V. (c. 1954). *Autorretrato*. VM19XXW04205-01-MC. [Fotografía]. Imagen

tomada del sitio [vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com): <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-16> (Fecha de actualización: 13 de agosto de 2013)

Figura 73. Goldin, N. (1984). *Nan one month after being battered*. [Fotografía]. Imagen tomada

del sitio [tate.org](http://www.tate.org): <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045> (Fecha de actualización: 5 de octubre de 2013).

Figura 74. [Imagen sin título de descripción del trabajo] Elyasaf Kownwe. Retrato de la artista

francesa Orlan. Imagen tomada del sitio [kownwe.com.eu](http://www.kownwe.com.eu): <http://www.kownwe.com/> (Fecha de actualización: 13 de agosto de 2014).

Figura 75. [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Imagen promocional de cámara GoPro.

Imagen tomada del sitio:

<http://es.shop.gopro.com/EMEA/cameras/?gclid=COeg9sTvnsYCFc7HtAodcaoNZg> (Fecha de actualización: 15 de agosto de 2014).

Figura 76. Cartier-Bresson/, H. (1937). *Coronación de Georges VI*. [Fotografía]. Henri Cartier-

Bresson/Magnum Photos. Imagen tomada del sitio:

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGWP95W1> (Fecha de actualización: 16 de agosto de 2014).

Figura 77. Teynard, F. (1851). *Columnata Oeste en ruinas visto desde la isla de File. Egipto.*

[Fotografía]. Imagen tomada de:

<http://www.iphotocentral.com/common/detail.php/256/Felix+Teynard/0/0/0/10343/1> (Fecha de actualización: 17 de agosto de 2014).

Figura 78. Lampey, L. (c.1868-69). *Frente y perfil de hombre Malayo.* Impresión en albúmina.

[Fotografía]. Imagen extraída de: Ewing, W.A. (1996). *El cuerpo.* Madrid. Ediciones Siruela S.A. p. 15.

Figura 79. Duchamp, M. y Ray, M. (1920). *Alzamiento de polvo.* [Fotografía]. Imagen tomada de:

<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/elevage-poussiere-dust-breeding> (Fecha de actualización: 17 de agosto de 2014).

Figura 80. Le Gray, G. (1856–59). *La Gran ola. Sète,* [Fotografía]. Imagen tomada de:

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.646> (Fecha de actualización: 1 de agosto de 2013).

Figura 81. George Lucas, G. (1972). [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Fotograma de la película Star Wars.

Figura 82. Spielberg, S. (2002). [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Minority Report.

Figura 83. [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Cámara réflex digital con diferente utillaje para operar con vídeo. Accesorios de cámara reflex Canon 5D. Imagen tomada del sitio: <http://emavcinema.blogspot.com.es/2011/11/canon-5d-analisis.html> (Fecha de actualización: 12 de julio de 2013).

Figura 84. [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Prototipo de cámara Leica, 1923. Imagen tomada del sitio: <http://anfluque.wordpress.com/2011/05/31/la-camara-mas-cara-del-mundo/> (Fecha de actualización: 12 de julio de 2013).

Figura.. 85. [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Cámara Leica X1 digital, 2010. Imagen tomada del sitio: http://en.leica-camera.com/photography/compact_cameras/x1/ (Fecha de actualización: 15 de julio de 2013).

Figura 86. H. Land, E. (1947. Inventor de la fotografía instantánea y fundador de Polaroid Corp., 1947. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://periodistas-es.com/polaroid-el-apple-de-los-70s-y-ii-20610> (Fecha de actualización: 19 de julio de 2013).

Figura 87. Warhol, A. (1979). Autorretrato con cámara Polaroid. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.warhol.org/collection/art/selfportraits/> (Fecha de actualización: 20 de julio de 2013).

Figura 88. [Imagen sin título de descripción del trabajo]. Fotografías de Photomaton. Imagen tomada del sitio: <http://aquilugos.canalblog.com/archives/2012/06/09/24455949.html> (Fecha de actualización: 20 de julio de 2013).

Figura 89. Ruff, T. (1986-1991). Retratos. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.artdiscover.com/es/artistas/thomas-ruff-id18> (Fecha de actualización: 25 de julio de 2013).

Figura 90. DeGeneres, E. (2014). Autorretrato (selfie) de la presentadora Ellen DeGeneres junto con otros actores realizado en la gala de los Oscar 2014. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: http://elpais.com/elpais/2014/03/03/gente/1393866878_917815.html (Fecha de actualización: 27 de julio de 2014).

Figura 91. Obama, B. (2013). David Cameron, Helle Thorning-Schmidt, Barack y Michelle Obama. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio ABC.es: <http://www.abc.es/estilo/gente/20131224/abci-selfies-sugerentes-polemicos-201312230801.html> (Fecha de actualización: 27 de julio de 2014).

Figura 92. Google Glass. Gafas interactivas. Abril de 2014. Google. [Imagen] Imagen tomada del sitio: <http://www.glassappsource.com/google-glass-features/google-glasses-work.html> (Fecha de actualización: 5 de julio de 2013).

Figura 93. Weston, E. (1930). Pimiento No. 30. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pepper-no-30-pimiento-no-30> (Fecha de actualización: 2 de julio de 2014).

Figura 94. Salomon, E. (1930). *"Ah! le voilà ! The king of the indiscreet !"*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=844> (Fecha de actualización: 4 de julio de 2014).

Figura 95. Haussmann, R. (1923). *ABCD, retrato del artista*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAneAg6/rM6GKL> (Fecha de actualización: 7 de julio de 2014).

Figura 96. Weegee (Fellig, A.). (1948). *Hopper's Topper. Hedda Hopper, Hollywood*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/american-actress-and-gossip-columnist-hedda-hopper-wearing-news-photo/3063421> (Fecha de actualización: 14 de julio de 2014).

Figura 97. Model, L. c. (1939-1945). *Reflection, New York*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1183> (Fecha de actualización: 14 de julio de 2014).

Figura 98. Shore, S. (21 de Junio de 1975). *Imagen tomada del sitio: Coronado Street, Los Angeles, California*. [Fotografía]. <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/107285> (Fecha de actualización: 12 de agosto de 2014).

Figura 99. Hilla y Bernd Becher. (1963-93). [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://anthonylukephotography.blogspot.com.es/2011/11/photographer-profile-hilla-and-bernd.html> (Fecha de actualización: 20 de julio de 2014).

Figura 100. Marville, Ch. (1875). *Urinario de seis plazas, place de l'Église, tres imágenes de urinarios*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville/%C3%89dicules/page/2> (Fecha de actualización: 2 de agosto de 2014).

Figura 101. Marville, Ch. (1875). *Urinario de seis plazas, théâtre de l'Ambigu*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville/%C3%89dicules/page/2> (Fecha de actualización: 2 de agosto de 2014).

Figura 102. Marville, Ch. (1875). *Urinario luminoso de tres plazas*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville/%C3%89dicules/page/2> (Fecha de actualización: 2 de agosto de 2014).

Figura 103. Gursky, A. (1999). *99 Cent.* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/gursky/> (Fecha de actualización: 2 de agosto de 2014).

Figura 104. Parr, M. (1996). *Las Vegas.* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://es.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2011/may/25/martin-parr-discovers-its-a-small-world-after-all/?idx=17&idx=17> (Fecha de actualización: 2 de julio de 2013).

Figura 105. Ballen, R. (2001). *Excited Man.* [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.tamuseum.org.il/about-the-exhibition/roger-ballen> (Fecha de actualización: 3 de julio de 2013).

Figura 106. Fox Talbot, H. W. (1843). *Boulevard de Paris.* Imagen tomada del sitio:

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/40127/william-henry-fox-talbot-the-boulevards-of-paris-british-may-1843/> (Fecha de actualización: 14 de julio de 2013).

Figura 107. Elaboración propia a partir de imagen de Jamie Beck. Dos clips extraídos de un Cinemagraph (gif) de la fotógrafa norteamericana [Imagen de pantalla].

Figura 108. Maurice Guibert (1856-1913). *Henri de Toulouse-Lautrec hace de artista y modelo,*

1900. Gelatina de plata. Philadelphia Museum of Art. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId={36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5}&oid=302342> (Fecha de actualización: 4 de octubre de 2013).

Figura 109. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Appui-tête. Imagen tomada del sitio:

<http://disactis.com/forum/index.php?topic=1006.0>

Figura 110. Honoré D. (1808-1879). *Caricatura.* [Imagen de litografía] Litografía Fondos de la Bibliothèque Nationale de France, Paris. Imagen tomada del sitio:

<http://expositions.bnf.fr/daumier/> (Fecha de actualización: 14 de noviembre de 2013).

Figura 111. Daguerrotipo, 1845. *Hombre con su esposa fallecida.* [Fotografía].

Figura 112. Nadar. *Autorretrato girando, 1865.* [Fotografía]. Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Eo 15b pet.fol., tome 1. Imagen tomada del

sitio:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nadar_autoportrait_tournant.gif#/media/File:Autoportrait_tournant_Nadar_c.1865.jpg (Fecha de actualización: 5 de diciembre de 2013).

Figura 113. Maurisset, T. (Diciembre de 1839). La daguerrotipomanía. [imagen de litografía].

Publicada en La Caricature, diciembre de 1839. Imagen tomada del sitio:

<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/297055>

Figura 114. Lumière. (1907-1915). Autochrome. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.institut-lumiere.org/> (Fecha de actualización: 5 de junio de 2012).

Figura 115. Nixon, N. (1975-2009). The Brown Sisters. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

http://www.coleccionesfundacionmapfre.org/artistas/nicholas_nixon (Fecha de actualización 13 de mayo de 2013)

Figura 116. Werning, I. (2010). Back to the future. Pancho, Buenos Aires 1983/2010 [Fotografía].

Imagen tomada del sitio: <http://irinawerning.com/back-to-the-fut/back-to-the-future/> (Fecha de actualización 20 de junio de 2013)

Figura 117. Simulación digital de envejecimiento. Fotografía de referencia y por pares, a la derecha desarrollo físico real del sujeto y a la izquierda simulación digital. U. De Washinton.

Imagen tomada del sitio: <http://www.washington.edu/news/2014/04/09/see-what-a-child-will-look-like-using-automated-age-progression-software/> (Fecha de actualización 20 de julio de 2014)

Figura 118. White, M. (1957.). The Three Thirds. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

https://www.metmuseum.org/toah/hi/hi_phgel.htm (Fecha de actualización 15 de agosto de 2014)

Figura 119. Weston, E. (1925), Excusado. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283282> (Fecha de actualización 10 de agosto de 2013)

Figura 120. Rainer, A. (1972). Sin título. [Fotografía]. Imagen tomada de:

<http://www.vienayyo.com/arnulf-rainer-pintor-abstracto/> (Fecha de actualización 20 de junio de 2013)

Figura 121. Ruff, T. (2003). *Substrate 2 II*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio photography now: <http://www.photography-now.com/artist/thomas-ruff> (Fecha de actualización: 16 de abril de 2011).

Figura 122. Knight, N. (2000). *Dolls, SHOWstudio*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://showstudio.com/project/dolls> (Fecha de actualización 12 de marzo de 2013).

Figura 123. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Mosaico y cuadro de diálogo de la aplicación Instagram. [Fotografía]. <https://instagram.com/> (Fecha de actualización 20 marzo de 2013).

Figura 124. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Cámara Voigtländer con objetivo Petzval. [Fotografía]. Imagen tomada de sitio: http://www.aloj.us.es/galba2/TESIS/CAPITULO1/TEXTOS/capitulo_I4.htm (Fecha de actualización 10 enero de 2012).

Figura 125. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Cámara Brownie 1900-1916. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://news.library.ryerson.ca/asc/2011/06/cameras-on-display-in-special-collections/> (Fecha de actualización 11 enero de 2012).

Figura 126. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Fotografía de formato circular realizada con la cámara de Eastman. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: <http://www.ixotype.com/george-eastman-y-kodak/> (Fecha de actualización 20 de julio de 2012).

Figura 127. Bayard, H. (1839). *Yesos. Papel positivo directo*. [Fotografía]. Imagen tomada del sitio: [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/nature-morte-avec-moulages-11209.html?tx_commentaire_pi1\[pidLi\]=847&tx_commentaire_pi1\[from\]=844&cHash=a13b6a6bfa](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/nature-morte-avec-moulages-11209.html?tx_commentaire_pi1[pidLi]=847&tx_commentaire_pi1[from]=844&cHash=a13b6a6bfa) (Fecha de actualización 8 de mayo de 2013).

Figura 128. Bayard, H. (1843). *Herramientas de jardinería y sombrero de paja*. [Fotografía]. http://www.mairie17.paris.fr/mairie17/jsp/site/Portal.jsp?page_id=977 (Fecha de actualización 11 de mayo de 2013).

Figura 129. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Imagen publicitaria de productos Panzani. Empleada como referencia por Barthes para el análisis retórico que detalla en el texto

Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso. [Fotografía]. (Fecha de actualización 11 de julio de 2014).

Figura 130. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Fotograma del documental sobre el spot experimental de BMW. Imagen tomada de: <http://adage.com/article/global-news/advertising-bmw-germany-logo-appears-cinemagoers-eyes/147800/> (Fecha de actualización 12 de julio de 2014).

Figura 131. Trabajo cooperativo, elaboración propia (2010). *Cadáver exquisito fotográfico*. Fotomontaje compuesto por cuatro imágenes de rostros diferentes. [Fotografía].

Figura 132. Ray, M. et al. (1928). *Cadavre exquis*. [Fotografía a partir de ilustración]. Imagen tomada del sitio:

https://www.google.es/search?q=man+ray+.+Et+Al.+%281928%29.+Cadavre+exquis.&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-ES:official&client=firefox-a&gfe_rd=cr&ei=A42FVZzzHoyt8wec7aLYDA (Fecha de actualización 30 de mayo de 2013)

Figura 133. Pérez, M. (2013). *Cuadrícula de tercios de la herramienta recortar Adobe Photoshop*. [Fotografía de pantalla].

Figura 134. Elaboración propia. [Fotografía de pantalla del software Photoshop]. *Cuadro de diálogo de la capa de ajuste Niveles* [Fotografía de pantalla].

Figura 135. Elaboración propia. [Fotografía de pantalla del software Photoshop]. *Capa de ajuste niveles y su máscara de capa*.

Figura 136. Mapplethorpe, R. (1977). *Mano*. Magen tomada del sitio:

<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/> (Fecha de actualización: 12 de agosto de 2012).

Figura 137. [Fotografía sin título de descripción del trabajo]. Clip de Gif con subtítulos. Imagen tomada del sitio: <http://giphy.com/gifs/gzJKC4PWtngOc> (Fecha de actualización: 12 de agosto de 2012).

Figura 138. *El Roto*. [Ilustración]. Imagen tomada del sitio:

<http://www.eldescodificador.com/page/3/> (Fecha de actualización: 15 de agosto de 2012).

Figura 139. [Fotografía sin título de descripción del trabajo] (1922). El actor Ivan Mozzhujin.
[Fotograma del experimento cinematográfico de Pudovkin]. Imagen tomada del sitio:
<https://arteeneagrama1.wordpress.com/curiosidades/> (Fecha de actualización: 1 de octubre de
2010).